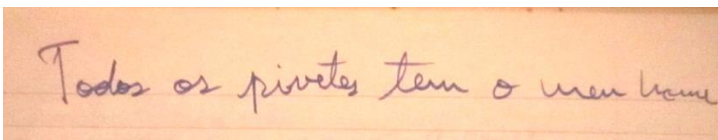


Ibriela Bianca Berlanda Sevilla



**Imagens da subjetividade nos arquivos de
Roberto Piva**

Tese apresentada ao Curso de Pós-Graduação em Literatura da Universidade Federal de Santa Catarina como requisito final para a obtenção do título de Doutora em Literatura.
Orientadora: Profa. Dra. Maria Lucia de Barros Camargo

Florianópolis
2015

Ficha de identificação da obra elaborada pelo autor, através do
Programa de Geração Automática da Biblioteca Universitária da UFSC.

Sevilla, Ibriela Bianca Berlanda

"Todos os pivetes tem o meu nome": Imagens da
subjetividade nos arquivos de Roberto Piva / Ibriela
Bianca Berlanda Sevilla; orientador, Maria Lucia de
Barros Camargo - Florianópolis, SC, 2015.

358 p.

Tese (doutorado) - Universidade Federal de Santa Catarina,
Centro de Comunicação e Expressão. Programa de Pós
Graduação em Literatura.

Inclui referências

1. Literatura. 2. Literatura, poesia, arquivo. I. de
Barros Camargo, Maria Lucia. II. Universidade Federal de
Santa Catarina. Programa de Pós-Graduação em Literatura.
III. Título.

**“TODOS OS PIVETES TEM O MEU NOME”: IMAGENS DA
SUBJETIVIDADE NOS ARQUIVOS DE ROERTO PIVA**

Ibriela Berlanda Sevilla

Esta Tese foi julgada adequada para obtenção do título

DOUTOR EM LITERATURA

Área de concentração em literatura e aprovada na sua forma final
pelo Curso de Pós-Graduação em Literatura da Unversidade Federal de
Santa Catarina

Profª. Dra. Maria Lucia de Barros Camargo
ORIENTADOR (A)

Profª. Dra. Maria Lucia de Barros Camargo
COORDENADORA DO CURSO

BANCA EXAMINADORA

Profª. Dra. Maria Lúcia de Barros Camargo
PRESIDENTE

Prof. Dra. Susana Célia Leandro Scramin (UFSC)

Prof. Dr. Carlos Eduardo Schmidt Capela (UFSC)

Prof. Dr. Jorge Hoffmann Wolff (UFSC)

Prof. Dra. Eliane Robert Moraes (USP)

Prof. Dr. Eduardo Sterzi de Carvalho Júnior (UNICAMP)

*Ao Tonho, por tudo
que passamos juntos.*

AGRADECIMENTOS

À professora Maria Lucia, pela generosidade de sempre, por mostrar o caminho da superação dos meus próprios obstáculos e limitações no universo de possibilidades que é estudar poesia.

Aos professores Carlos Eduardo Schmidt Capela e Jorge Hoffmann Wolff, pelas atentas leituras e preciosas contribuições a este trabalho.

Agradeço de modo especial, ao Gustavo Benini e Ana C. Pires, pelas recepções sempre carinhosas e pela confiança em me deixarem pesquisar tudo o que pude no arquivo de Roberto Piva que eles guardam.

Ao Antonio Zago, Claudio Willer e Roberto Bicelli que se puseram à disposição para qualquer dúvida, conversa, e troca de ideias sobre a face do poeta que nunca pude conhecer pessoalmente.

Aos meus pais, lindos e fortes que me ensinaram a ter paciência e nunca desistir. As minhas queridas irmãs e querido irmão e suas famílias, que mesmo de longe sempre me apoiaram. As minhas sobrinhas e sobrinhos de longe e de perto, pela presença sempre.

Aos meus caríssimos colegas do Nelic, que sempre estiveram a postos para a troca de ideias, materiais e apoio nesta vida acadêmica. Agradeço especialmente ao Zé Virgílio, a Giovanna Vettraino e a Laíse Bastos.

À amada amiga Lu Tiscoski, que encontrei neste longo e intenso caminho da pós-graduação. Nossas trocas foram essenciais para seguir em frente, apesar das angústias de escrever uma tese. Ao Adriano e a família Tiscoski Reis, que nos recebeu sempre com muito carinho.

À queridíssima e alegre Lucia Almeida, sempre presente e conselheira para o futuro.

Ao amigo Beso (Marcelo Veronese) com quem muito compartilhei da paixão, do trabalho, do mergulho na poesia do Piva, pois “só importa a própria máxima/velocidade da alma/a glória desta calma louca”.

E ao Tonho, por todos e cada um dos dias que somaram estes nossos oito anos de parceria, cumplicidade e apoio incondicional, que só podem ser traduzidos pela palavra amor.

*A meio caminhar de nossa vida
fui me encontrar em uma selva escura:
estava a reta minha via perdida.*

*Ah! Que a tarefa de narrar é dura
essa selva selvagem, rude e forte,
que volve o medo à mente que a figura.*

*De tão amarga, pouco mais lhe é a morte,
mas, pra tratar do bem que enfim lá achei,
direi do mais que me guardava a sorte.*

Dante Alighieri

RESUMO

Esta tese apresenta uma leitura sobre os arquivos deixados pelo poeta paulistano Roberto Piva (1937 – 2010); um deles localizado na cidade de São Paulo em posse do herdeiro dos direitos autorais, e outro, guardado no Instituto Moreira Salles do Rio de Janeiro desde 2006. A investigação em ambos os arquivos trouxe a descoberta de dois livros inéditos do poeta: *Corações de hot-dog* e *Out-door*. O recorte que constitui o corpo desta investigação literária está formado pela análise de notas e poemas inéditos colhidos de ambos os arquivos e pela análise de poemas do livro *Corações de hot-dog*. A partir das análises, constatou-se que o fio condutor para pensar a questão do arquivo e para guiar a abordagem de leitura do *Corações de hot-dog* é a constante utilização da imagem do garoto, colocado em diferentes contextos, principalmente eróticos. A insistente utilização desta imagem envolta em uma linguagem do êxtase, encontrada, em grande medida no livro inédito analisado, contribui para desvelar a imagem de um poeta-personagem que se mostra múltiplo, se desdobra, e se dissolve ao longo dos poemas, manuscritos e notas que compõem os arquivos. Este procedimento poético se dá através de uma série de devires: o devir-garoto do poeta, o devir-poeta dos garotos, o devir-xamã do poeta, entre outros. Estas leituras contribuem para reavaliar o que até então tinha-se considerado a obra poética de Roberto Piva, tendo em vista a grande quantidade de escritos deixados inéditos.

Palavras-chaves: Roberto Piva, Arquivo, Literatura, Poesia.

ABSTRACT

This thesis presents a reading on the archives left by the poet Roberto Piva (1937 – 2010). One of the archives was left under the guard of the poet's inheritor in São Paulo, and the other one is kept by Instituto Moreira Salles in Rio de Janeiro since 2006.

The investigation in both of the archives brought to light two unpublished books left by Piva, *Corações de hot-dog* and *Out-Door*. The cutting that build this literary investigation's *corpus* is constituted by the analysis of unpublished notes and poems chosen from both the archives, as well as the analysis of some poems from *Corações de hot-dog*. Based on these analysis, it was possible to find a conducting wire to think the archive question and to guide the unpublished book reading approach: the constant use of the boy's image put into different contexts, mainly erotic ones. The insistent use of that image surrounded by an ecstatic language, which appears largely in the unpublished book, contributes to the development of a// poet-character who shows himself multiple, unfolds and vanishes himself throughout the poems, manuscripts and notes that compound the archives. This poetic procedure occurs much due to a series of becomings – the becoming-boy of the poet, the becoming-poet of the boys, the becoming-shaman of the poet, among others. These readings contribute to revalue what was considered Roberto Pivas's literary work so far, considering the finding of a large amount of unpublished materials.

Key words: Roberto Piva, Archive, Literature, Poetry.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – Caravaggio. <i>Pequeno Baco doente</i> (1593-1594). Galleria Borghese, Roma, Itália.....	115
Figura 2 – Caravaggio. <i>Narciso</i> (1597 – 1599). Galeria Nazionale d’Arte Antica, Roma Itália.....	115
Figura 3 – Baixo-relevo de Traventino (séc. I d. C.). Pompéia, Itália.....	151
Figura 4 – Eduardo Kac. <i>Intervenção (Ipanema – Fevereiro)</i> (1982), fotografia. Rio de Janeiro.....	153
Figura 5 – Glaucio Mattoso. Capas de livros (1982,1983).....	156
Figura 6 – Priapo. Afresco (séc. I d. C.) Museo Archeologico Nazionale, Nápoles, Itália.....	173
Figura 7 – Priapo. Afresco (anterior a 79 d. C.) Casa dos Vetti, Pompéia, Itália.....	173
Figura 8 – Roberto Piva. Contracapa do livro <i>Paranoia</i> (IMS, 2000).....	229
Figura 9 – Auto Viação São Paulo – Santos Ltda. Logotipo.....	248
Figura 10 – José Washt Rodrigues. <i>Saci-pererê</i> (1918); Monteiro Lobato. <i>Saci-pererê</i> (1921).....	277
Figura 11- Florestan Fernandes. <i>Tupinambá Francisco Carypyra</i> (1970).....	278
Figura 12 – Peter Paul Rubens. <i>Dois Sátiros</i> (1618-19). Alta Pinakothek, Munique, Alemanha.....	286

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO

Dos arquivos: O encontro.....	19
-------------------------------	----

CAPÍTULO PRIMEIRO

Roberto Piva em arquivo: riscos, rabiscos & rastros.....	48
--	----

<i>Algumas impressões: possessão, profanação & xamanismo.....</i>	<i>54</i>
---	-----------

<i>Da transgressão à beleza.....</i>	<i>90</i>
--------------------------------------	-----------

<i>Vaga-bundos & vaga-lumes.....</i>	<i>104</i>
--	------------

<i>Experiência & poema.....</i>	<i>119</i>
-------------------------------------	------------

<i>Uma escrita de 'si', muitas escritas do 'eu'.....</i>	<i>133</i>
--	------------

CAPÍTULO SEGUNDO

Corações de hot-dog

<i>Corpus nudus.....</i>	<i>150</i>
--------------------------	------------

<i>Penetrar o corpo.....</i>	<i>160</i>
------------------------------	------------

<i>Êxtase no corpo poema.....</i>	<i>191</i>
-----------------------------------	------------

<i>Na superfície do êxtase.....</i>	<i>220</i>
-------------------------------------	------------

<i>Delitos & delírios.....</i>	<i>234</i>
------------------------------------	------------

<i>Michês com olhos de Virgílio.....</i>	<i>246</i>
--	------------

<i>O tempo agora do poema.....</i>	<i>267</i>
------------------------------------	------------

<i>Os Sátiros, a sátira.....</i>	<i>272</i>
----------------------------------	------------

<i>Experiências com uma linguagem delirante.....</i>	<i>295</i>
--	------------

CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	316
----------------------------------	------------

<i>Após tudo, o posfácio.....</i>	<i>324</i>
-----------------------------------	------------

BIBLIOGRAFIA.....	330
--------------------------	------------

INTRODUÇÃO

Dos arquivos: o encontro

Dante nos ensina, no início da sua *Divina Comédia*,¹ que o encontro com a poesia tem a densidade de uma pedra, obstrui o caminho e transforma necessariamente os passos do caminhante. É um obstáculo, mas está repleto de enigmas fulgurantes dos quais o olhar de um curioso não se afasta facilmente. Esta tese foi impulsionada por uma descoberta, pelo tropeço que me levou ao encontro de um novo corpus ainda não inserido na obra poética de Roberto Piva.²

O objetivo original de meu projeto de doutorado era estudar, numa chave comparativa, os poemas de Roberto Piva e Allen Ginsberg. Havia lido no texto de Claudio Willer intitulado *Uma introdução à leitura de Roberto Piva*³, posfácio do primeiro volume das obras reunidas do poeta, que Piva havia ficado fascinado com a poesia Beat, especialmente com Allen Ginsberg e seu Uivo (1956), e por intermédio de uma tia que vivia nos EUA encomendara vários livros dos poetas norte-americanos daquela geração. Willer conta ainda que se reunia com Piva para traduzir o livro *Kaddish and other poems*, do poeta americano, publicado em 1961.

¹ Dante Alighieri e sua *Divina Comédia* são uma das mais importantes referências na poesia publicada de Roberto Piva. No livro *Corações de hot-dog*, por exemplo, há várias menções, tanto ao poeta quanto à sua obra e seus personagens que, incorporados nos poemas, passam a fazer parte do diálogo literário estabelecido por Piva.

² Roberto Lopes Piva (1937 -2010) nasceu na cidade de São Paulo e passou parte de sua infância e adolescência frequentando a fazenda dos pais, nas cercanias de Rio Claro, interior do estado. Graduiu-se em Ciências Sociais e Letras nos anos 1970 e lecionou em escolas particulares e cursinhos até 1983. Publicou seu primeiro livro de poemas em 1963, intitulado *Paranoia*. Em 1964 publica o segundo livro, *Piazzas*, e volta a publicar em 1975, o *Abra os olhos e diga ah!*, seguido de *Coxas* (1979), *20 poemas com brócoli* (1981), *Quizumba* (1983), *Ciclones* (1997), e seu último livro foi publicado em 2008, *Estranhos sinais de Saturno*. Deixou dois livros inéditos guardados em seu arquivo no Instituto Moreira Salles do Rio de Janeiro, intitulados *Corações de hot-dog* e *Out-Door*. Sempre visto como um *outsider* pela crítica, sua obra começa a ganhar mais leitores e críticos somente a partir da reunião de seus livros publicados pela editora Globo, em uma coleção de três volumes, publicados entre 2005 e 2008.

³ WILLER, Claudio. Uma introdução à leitura de Roberto Piva. In PIVA, Roberto. *Um estrangeiro na legião*. São Paulo: Globo, 2005.

Além do testemunho acerca do interesse de Piva pela geração Beat, vislumbrei em sua primeira poesia uma correspondência poética. Piva dialogava, de alguma maneira, em seu primeiro livro publicado, *Paranoia* (1963), com *Uivo* de Ginsberg. A partir de então, o passo inicial da pesquisa seria conhecer a obra do poeta paulistano mais a fundo, pesquisar o que estava além de seus livros publicados, e do que havia lido na revista Azougue, que fora minha porta de entrada para a obra de Roberto Piva. Superada esta etapa, fui então aos arquivos do poeta guardados no Instituto Moreira Salles do Rio de Janeiro, em busca de indícios que corroborassem minha hipótese de leitura, mas sem saber exatamente o que iria encontrar.

Entre tantos manuscritos, cadernos, fotografias e cartas, encontrei um envelope remetido do *Naropa Institute*, hoje universidade onde funciona a *Jack Kerouac School* (escola de formação de escritores e poetas fundada pelo próprio Ginsberg e pela poeta Anne Waldman), cujo conteúdo, que só encontrei mais tarde, era a programação de um evento: a “Conferência Panamericana” realizada de 9 a 22 de julho de 1990 naquele instituto. Não se tem notícia da participação de Piva no evento; aliás, ele viajou muito pouco, ficando sempre nas cercanias do litoral e interior do estado de São Paulo, com exceção de uma viagem a Florianópolis, que fez por intermédio do amigo e também poeta Rodrigo de Haro. Sobre esta viagem, em depoimento de Piva, Carlos Felipe Moisés e Rodrigo de Haro podemos ler:

[Piva] Eu sei que no fim de 1961 ou começo de 1962, fui pra Florianópolis fazer o lançamento da Antologia dos Novíssimos. Eles nos convidaram e conseguiram estadia pra gente.

[Carlos Felipe Moisés] Viajamos de ônibus eu, o Piva e o Otávio Julio Silva Junior. Ninguém mais se dispôs a nos acompanhar, e então nos mandamos para Floripa, atendendo ao convite do Rodrigo de Haro e do Péricles Prade, jovens poetas catarinenses.

[Rodrigo de Haro] Péricles Prade e Lindolf Bell, recém-chegados do Deep South, a sua Timbó de

origem, e mais empreendedores que nosotros, fizeram os primeiros contatos com o editor-samurai em São Paulo. Organizamos uma exposição de Poesia Mural com recitais e muita confraternização social. Fiz ilustrações para todos os poemas e o Instituto Brasil-Estados Unidos nos cedeu, graciosamente, uma sala para que fizéssemos esse recital e a exposição.

[Carlos Felipe Moisés] O Rodrigo foi de uma gentileza exemplar, apresentou-nos a outros poetas locais, como Osmar Pisani e falou-nos de Lindolf Bell, outro catarinense, que naquela altura estava no Rio de Janeiro, mas logo iria se transferir para São Paulo. Não sei se chegou a ser propriamente um “evento”, com a conotação que a palavra tem hoje, mas foi uma intensa troca de experiências, estreitou as relações entre os jovens de São Paulo e de Santa Catarina. O Rodrigo também é pintor e filho do pintor Martinho de Haro. Essa mescla verbal-visual, para nós, foi muito importante.⁴

No arquivo, além daquele convite e de algumas cartas remetidas por Rodrigo Garcia Lopes em 1990 e 1991, que falavam dos poetas da *Beat Generation*, encontrei algumas notas sobre Michael McClure e um poema traduzido de Gary Snyder, poetas que chamaram a atenção de Piva para algo novo, que ele vislumbrava na poesia centrada em temas biológicos que estavam desenvolvendo.⁵ Tudo aquilo que Piva havia lido no início do movimento *Beat*, recriado e adaptado para o cenário de sua

⁴ D’ELIA, Renata & HUNGRIA, Camila. *Os dentes da memória: Piva, Willer, Franceschi, Bicelli e uma trajetória paulista de poesia*. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2011, pp. 25,26.

⁵ No livro intitulado *A nova visão: de Blake aos beats*, Michael McClure conta que em uma conferência ambiental das Nações Unidas, realizada em Estocolmo em 1972, ele e Gary Snyder integraram o *lobby* dos representantes dos interesses das baleias, dos índios e da biodiversidade: “Participamos das manifestações a favor das baleias em Estocolmo, e logo depois da conferência, voltei a São Francisco e organizei uma manifestação pró-baleias. Na conferência em Estocolmo, Snyder escreveu e distribuiu um poema” intitulado “Mãe Terra: suas baleias”. MCCLURE, Michael. *A nova visão: de Blake aos beats*. Trad. Daniel Bueno et. al. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2005, p. 49.

São Paulo dos anos 1960, aparece de uma forma muito diluída tanto nos cadernos guardados no IMS-Rio, quanto naqueles que ainda estão sob a guarda de seu herdeiro.

A pesquisa no IMS-Rio, empreendida em dois momentos (de 11 a 13 de julho e de 25 a 28 de setembro de 2012) foi importantíssima para estabelecer um novo caminho a ser seguido: já no primeiro olhar sobre o arquivo, foi possível vislumbrar outra entrada para a poética de Roberto Piva, que não passa pela mesma via já traçada por vários de seus leitores e comentadores e focalizada em sua primeira poesia, como se pudesse ser resumida nas imagens delirantes dos subúrbios imundos da cidade com seus delinquentes angelicais espalhadas ao longo do livro *Paranoia*.

À primeira vista, a poesia de Piva que predomina no arquivo não é aquela de *Paranoia*, mas aquela que tende para a etnopoesia, aquela que podemos conhecer nos poemas publicados a partir de seu livro *Ciclones* (1997), a qual o poeta chama de poesia xamânica. A esta constatação, somou-se a descoberta de dois livros inéditos, completamente desconhecidos inclusive pelo seu herdeiro. Eis aí o novo início de meu caminho nesta pesquisa.

Este arquivo de Roberto Piva foi comprado pelo Instituto Moreira Salles em 2006, quatro anos antes do falecimento do poeta. É composto, além dos dois livros inéditos intitulados *Corações de hot-dog* e *Out-Door*, por um total de 266 itens catalogados, entre manuscritos, datiloscritos, cadernos, cartas, convites, textos sobre o poeta e sua obra, desenhos e fotografias. São especificamente cinquenta e duas correspondências (entre cartas, convites, bilhetes e cartões-postais) e mais de setenta e cinco documentos, entre os cadernos de anotação, manuscritos e datiloscritos. Este material foi reunido pelos técnicos do IMS-Rio como “produção intelectual”. O arquivo conta ainda com 13 fotografias e desenhos catalogados como “documentos iconográficos”; dez documentos pessoais, entre eles: comprovante de matrícula, permissão para nadar, curriculum vitae e carteira de estudante; aproximadamente setenta cópias xerográficas de textos críticos, resenhas e notícias de lançamento de livros de diversos autores, publicados em jornais e revistas, sem contar os manuscritos, datiloscritos e cópias que se repetem. Este conjunto, todavia, é uma parte do arquivo de Roberto Piva.

Com a venda ao IMS, em 2006, esta parte do arquivo do poeta ganha a oportunidade de transcender o espaço privado e tornar-se documento. É muito provável que Piva tenha sido o primeiro arconte de seu próprio arquivo e que soubesse não apenas do valor que esse material poderia adquirir com o passar do tempo, mas também do valor que já tinha quando fez a venda. A atitude prática de Piva, e naquele momento talvez necessária, em vista da sua constante falta de dinheiro, resultou na possibilidade de abrangência do estudo de sua obra pela quantidade de dados, que excedem o conteúdo publicado, colocado à disposição dos pesquisadores.

A partir do contato com este arquivo e seus dois livros inéditos, veio a necessidade de conhecer o detentor dos direitos autorais da obra de Piva. Como aqueles livros estavam ali, ambos completos, e não foram publicados? Onde poderia haver algum outro registro, nota, bilhete que se referisse, de algum modo, ao *Corações de hot-dog* e ao *Out-Door*? Uma recusa oficial de publicação? Por que Piva não publicou seus livros com o editor Massao Ohno? Não estariam suficientemente bons para serem publicados, na opinião do poeta? Estas foram algumas das perguntas que me impulsionaram a entrar em contato com Gustavo Benini, o herdeiro.

De fato, estas questões ainda não puderam ser esclarecidas. Não há informação consistente do que tenha realmente acontecido para que Piva não publicasse estes inéditos, principalmente *Corações de hot-dog*, que aparece como um boneco pronto para a publicação; quanto a *Out-Door*, vários de seus poemas foram publicados em *Ciclones* (1997). Claudio Willer, no depoimento dado, na noite da leitura de alguns dos poemas inéditos na Casa das Rosas em São Paulo, em 24 de setembro de 2013, menciona que a recusa de publicação pela editora Brasiliense teria deixado Piva tão irritado, que o poeta teria recalcado o fato e guardado os inéditos entres seus papéis. Willer lembrou ainda que, na época, a editora estava lançando livros direcionados a um público mais jovem e convidou Piva para publicar, mas *Corações de hot-dog* foi recusado. Embora Willer atribua a recusa à temática homoerótica do livro, isso não pode ser confirmado.

Sergio Cohn, que de algum modo trouxe Piva de volta à cena literária dos anos 1990 através da revista *Azougue*, também tinha notícias da existência deste livro:

No prefácio da segunda edição do *Piazzas*, em 1981, o Willer cita o Corações de hot-dog. Para mim, isso sempre marcou, porque virou um livro mitológico que eu precisava conseguir. Ele coloca como um livro que o Piva lançaria em seguida, então acho que podemos garantir que havia essa intenção. A Brasiliense estava editando diversos poetas da poesia marginal naquela época, Leminski, Ana Cristina Cesar, Chacal, Francisco Alvim, Waly Salomão. Faz sentido que o Piva tenha procurado o Caio Graco, que era editor na época, ou o Luiz Schwarcz. Mais provavelmente o Luiz Schwarcz, que criou essas coleções, e hoje é dono da Cia. das Letras. Sempre me soou estranho que o Piva tenha editado sua antologia pela L&PM, e não pela Brasiliense. Foi o único.⁶

Voltando ao encontro com Gustavo Benini, na conversa que tivemos em seu ateliê, no fim da tarde do dia 22 de outubro de 2012, além da informação de que o arquivo foi negociado em 2006 por intermédio de Antonio Fernando de Franceschi (que trabalhou no IMS por cerca de 16 anos), nenhuma destas questões pôde ser respondida. Gustavo foi mais um dos fãs e entusiastas de Piva, compartilhou sua vida com ele, de quem aprendeu muitas lições, inclusive seu ofício de vidreiro.⁷

⁶ Depoimento de Sergio Cohn enviado por e-mail em 30/03/2015. Consultado sobre o assunto, Luiz Schwarcz responde que: “todo o contato com o Roberto Piva era feito pelo Caio Graco. Eles eram amigos e de fato houve algum desentendimento relativo à publicação de um livro. Não acredito ter sido o homo erotismo a razão pois o Caio Graco era muito aberto e aceitava o tema com franqueza. Acho que dizer que havia planos de publicação que não se realizaram é verdade. Mas atribuir à temática a razão do desentendimento não me soa correto. Não sei dizer o que aconteceu. Eu não cheguei a ler o livro.” Depoimento recebido por e-mail em 29/06/2015.

⁷ Foi Piva quem apresentou a Gustavo o mestre vidreiro Roberto Bonino, um uruguaio radicado no Brasil na época da ditadura em seu país. Aqui Bonino constituiu família, aprendeu, aperfeiçoou e inventou novas técnicas para a arte do *fusing* em vidro. Além de sua atividade

Obtive então a autorização para “desempacotar sua biblioteca”. Vasculhei com muito cuidado, respeito e curiosidade o que ficou no apartamento de Benini. Este outro arquivo, que passo a denominar *arquivo privado* para diferenciar do *arquivo institucional* (pois institucionalizado) guardado no IMS-Rio, é composto de um total de cinquenta e três itens, dentre eles: recortes de jornal, cartas, textos críticos, documentos legais, manuscritos, além de incontáveis fotografias. Somado a tudo isso, encontrei no arquivo privado o que parece ser o manuscrito do livro *Piazzas* (1964) escrito em um pequeno caderno de capa preta. Intriga o fato de um material desta importância, o manuscrito do segundo livro do autor, não ter sido incluído no montante de material que se tornou arquivo institucional, que poderia ser, assim, acessado por outros pesquisadores interessados em investigar os originais.

Os quadros, objetos ritualísticos, estatuetas de divindades, discos, tambores e chocalhos se misturam à mobília do apartamento de Benini, enquanto os mais de cinco mil livros da biblioteca pessoal⁸ de Piva permanecem encaixotados e empilhados na área de serviço do apartamento. Está tudo ali, ainda fazendo parte da vida de Benini e sua família, ocupando um espaço até invasivo, presente pela impossibilidade de criar um “espaço Roberto Piva” como gostaria o herdeiro; tudo está ali à espera da decisão do IEB – Instituto de Estudos Brasileiros da USP – sobre receber ou não a biblioteca do poeta.⁹

Entrar em contato com o *arquivo institucional* de Piva e com seu arquivo privado e deixar-me também contaminar por suas leituras desvelou um material cuja possibilidade de trabalho é imensa, alegre, mas, ao mesmo tempo, assustadora. Encontrar um dos arquivos de um

profissional, Gustavo, como muitas outras pessoas que tiveram contato com a poesia ou com a pessoa de Roberto Piva, acabou também se interessando por escrever poesia.

⁸ Nos dois momentos em que pesquisei o arquivo privado do Piva (de 27/02/2013 a 06/03/2013 e de 29/04/2013 a 10/05/2013), fiz o levantamento de 929 livros de sua biblioteca com os quais produzi quinze listas com autores, título, ano, editora e assunto. Procurando por marcas de leitura, encontrei páginas sublinhadas em apenas 40 livros e marcas como, as pontas das páginas dobradas ou marcadores de texto, em outros 36 livros.

⁹ Há um projeto subscrito por Antonio Fernando de Franceschi, Claudio Willer e Roberto Bicceli, para que o IEB receba a biblioteca de Piva como um “centro de referência”.

poeta, que baseou parte de sua obra no olhar sobre a cidade de São Paulo e sua vida periférica e pobre, no ambiente *clean* e ordenado do Instituto Moreira Salles do Rio de Janeiro, provocou um choque de ideais, uma sensação de deslocamento que num primeiro momento parecia influenciar na leitura daqueles manuscritos. Por outro lado, no contato com sua biblioteca, documentos e manuscritos em posse do herdeiro, a reação foi afetiva ao perceber-me inserida numa vida literária, no meio do arquivo de um poeta importante na cena brasileira contemporânea, um indivíduo sensível que foi um professor comprometido com seus alunos¹⁰, um homem de paixões exacerbadas.

Com o levantamento empreendido em ambos os arquivos, tive a oportunidade de comparar a produção selecionada para se tornar material institucionalizado com aquela que ficou guardada em São Paulo, e assim levantar algumas hipóteses de leitura de seus escritos. Quando digo que a poesia de Piva que está no *arquivo institucional* IMS-Rio é predominantemente xamânica, é porque se pode constatar que, além da temática ecológica, indigenista, algo como uma etnopoesia, não há, por exemplo, nem em partes ou no todo o manuscrito de seu livro *Paranoia* (o mais lido pela crítica até hoje): há somente um poema datado de 1965, década em que Piva publica seus dois primeiros livros. Este foco

¹⁰ Piva foi professor de estudos sociais e história por doze anos. No livro de depoimentos de Renata D'Elia e Camila Hungria, Piva conta que, entre 1971 e 1974 cursou Estudos Sociais na Faculdade Farias Britto, de manhã, à noite estudava Ciências Sociais na Escola de Sociologia e Política e, à tarde lecionava em uma escola da Vila Anchieta. Após o término dos cursos, Piva passa a lecionar em tempo integral em cursinhos, escolas particulares e estaduais até 1983, quando para definitivamente. Cf. D'ELIA, Renata & HUNGRIA, Camila. *Os dentes da memória: Piva, Willer, Franceschi, Bicelli e uma trajetória paulista de poesia*. Op. cit., pp. 97-99. Há, no *arquivo privado* um texto direcionado aos seus alunos, escrito para o encerramento do ano letivo de 1979, que inicia assim: “Meus alunos, Dois e dois são quatro, mas não seria uma maravilha se fosse cinco? Assim afirmava Dostoiévsky querendo dizer com isso que diante do problema da dor, da angústia, do amor e da morte (...) o aprendizado lógico-matemático não poderia vir em nosso socorro. Mas o que pode vir em nosso socorro diante da dor, da angústia, do amor e da morte? Dostoiévsky e todo um grande grupo de pensadores que se engalinharam com estes problemas concluíram que cada um vive sua própria vida, assim como cada um morre sua própria morte. A experiência da vida e da morte são incommunicáveis, enquanto isso, sondamos a escuridão como os braços de um moinho.” PIVA, Roberto. *Meus alunos*. Manuscrito. Arquivo privado. São Paulo, 1979.

xamânico está também no arquivo privado ainda que, nele, sejam as imagens dos garotos que ganhem mais destaque.

Há aliás, em toda poesia publicada, a constante presença da figura do adolescente. Os garotos, figurados em suas muitas “roupagens”, que aparecem em ambos os arquivos pesquisados, parecem ser o ponto de maior interesse do poeta e a imagem em torno da qual ele concentrou sua estética da transgressão.¹¹ Assim, pensando o arquivo em sua completude

¹¹ Apresento, a título de ilustração, os múltiplos usos que Piva dá à imagem dos garotos tanto em seus livros publicados, quanto nos dois inéditos guardados no IMS-Rio: “anjos de pijama” (*Paranoia*, p. 31), “meninos prodígios” (*Paranoia*, p. 35), “adolescentes maravilhosos” (*Paranoia*, p. 37), “anjos engraxates” (*Paranoia*, p. 38), “meninas esfarrapadas/definitivamente fantásticas” (*Paranoia*, p. 38), “angélicos vagabundos” (*Paranoia*, p. 39), “meninos visionários arcanjos de subúrbio” (*Paranoia*, p. 53), “anjos de Sodoma” (*Paranoia*, p. 61), “arcanjos esburacados” (*Piazzas*, p. 114), “garoto triste” (*Abra os olhos & diga ah!*, p. 36), “anjo ardente” (*Abra os olhos & diga ah!*, p. 37), “garoto pornógrafo” (*Abra os olhos & diga ah!*, p. 38), “Pólen”, “Lindo Olhar”, “Luizinho”, “Office boys” (*Coxas*, p. 51, 52), “adolescentes fascistas” (*Coxas*, p. 57), “O trombadinha” (*Coxas*, p. 59), “Coxas Ardentes”, o “garoto mecânico” chamado “Rabo Louco” (*Coxas*, p. 60), “Lábios de Cereja” (*Coxas*, p. 62), “Entrega em Profundidade” (*Coxas*, p. 65), “garoto negro” (*20 poemas com brócoli*, p. 96), “adolescentes violetas” (*20 poemas com brócoli*, p. 107), “garoto nevado” (*20 poemas com brócoli*, p. 113), “garoto canalha” (*Quizumba*, p. 122), “garoto nu”, “anjos de pipoca” (*Quizumba*, p. 123), “menino loiro” (*Quizumba*, p. 126), “garoto-pombinha” (*Quizumba*, p. 129), “garoto nordestino” (*Quizumba*, p. 130), “anjo doente & licoroso” (*Quizumba*, p. 131), “garoto porta-estandarte”, “garoto-morcego” (*Quizumba*, p. 137), “garoto lunar” (*Ciclones*, p. 39), “garoto jaguar” (*Ciclones*, p. 41), “pequeno exu” (*Ciclones*, p. 52), “garoto-Panzer” (*Ciclones*, p. 63), “garotos selvagens” (*Ciclones*, p. 66), “garoto Crevel”, “garoto inferno”, “garoto Nerval” (*Ciclones*, p. 91), “garoto índio” (*Ciclones*, p. 94), “meninos azulados” (*Ciclones*, p. 98), “Menino-acauã” (*Ciclones*, p. 100), “garotos videntes” (*Ciclones*, p. 103), “Garoto fascista”, “garotos seminus” (*Ciclones*, p. 105), “meninos *curanderos*” (*Ciclones*, p. 106, 109, 110), “garoto americano” (*Ciclones*, p. 107), “menino xamã” (*Ciclones*, p. 112), “garoto porco” (*Estranhos sinais de Saturno*, p. 120), “garoto-bomba”, “mini-Terzã” (*Estranhos sinais de Saturno*, p. 128), “garoto borracheiro” (*Estranhos sinais de Saturno*, p. 141), “efebo eletrônico” (*Estranhos sinais de Saturno*, p. 142), “garoto bicha teatral” (*Estranhos sinais de Saturno*, p. 153), “garoto ruivo” (*Estranhos sinais de Saturno*, p. 160), “trombadinha de bom coração” (*Corações de hot-dog*, p. 5), “o tupinambá”, “saci”, “Pedrinho” (*Corações de hot-dog*, p. 8), “jovens Budas” (*Corações de hot-dog*, p. 12), “anjinho barroco”, “garotos do nirvana” (*Corações de hot-dog*, p. 14), “o garoto” (*Corações de hot-dog*, p. 15), “garoto matusquela” (*Corações de hot-dog*, p. 19), “menino tarado & chapado” (*Corações de hot-dog*, p. 20), “garoto prostituto” (*Corações de hot-dog*, p. 21), “Ganimedes urbanos” (*Corações de hot-dog*, p. 23), “exus adolescentes” (*Corações de hot-dog*, p. 30), “garoto moreno” (*Corações de hot-dog*, p. 32), “garoto vadio” (*Corações de hot-dog*, p. 33), “garoto drogadinho” (*Corações de hot-dog*, p. 38), “diurno trombadinha” (*Corações de hot-dog*, p. 40), “garoto arrombador de cofres” (*Corações de hot-dog*, p. 48),

(o *arquivo institucional* e o *arquivo privado*) pudemos vislumbrar um caminho de leitura cujo ponto de partida são as imagens dos garotos, colocados em um contexto que parece reivindicar a saída da cidade e a substituição da noite pelos cenários iluminados compostos para o puro hedonismo.

Nesta perspectiva, “todos os pivetes” tem o nome de Piva. “Todos os pivetes tem o meu nome”: frase escrita no topo da folha de um de seus cadernos do arquivo privado mostra, à primeira vista, o jogo de palavras que o poeta compõe com seu próprio nome. Pivete é uma espécie de diminutivo da palavra “Piva”, mas este jogo lexical encerra em si o sentido de um eu poético que se fragmenta e se espalha pelos arquivos, fazendo-se fundir aos garotos que descreve e inventa, ao ponto de chegar a uma completa indistinção, ou ainda dissolução. Mostra, inclusive, uma de suas marcas estéticas que é o intenso jogo com a linguagem, em que manipula palavras e sons, compondo imagens delirantes, irônicas, explosivas, como mostro adiante, na segunda parte da tese dedicada à análise de alguns poemas do inédito *Corações de hot-dog*.

De *Corações de hot-dog* há duas versões no arquivo IMS-Rio: uma delas parece ser o boneco pronto para a publicação, com marcas de tipografia, espaçamento e número de páginas. Os 47 poemas aparecem reordenados e corrigidos, contém informações sobre os livros publicados do autor, além de prefácio, posfácio e uma breve autobiografia. A versão que parece ser a anterior apresenta 43 poemas e as mesmas páginas de prefácio, posfácio e informações sobre os livros publicados do autor aparecem dispersas entre os poemas. Esta versão foi datiloscrita pelo jornalista Antonio Zago, amigo de Piva de longa data, em várias manhãs de 1982.¹²

“garotos bêbados” (*Corações de hot-dog*, p. 55), “puer” (*Corações de hot-dog*, p. 56), “boy” (*Corações de hot-dog*, p. 58), “garoto bocca dipinta” (*Out-door*, p. 1), “petit Hitler” (*Out-door*, p. 7), “michêzinho” (*Out-door*, p. 8), “o garoto” (*Out-door*, p. 11) “menino-concha” (*Out-door*, p. 16), “garoto caiçara” (*Out-door*, p. 21), “o garoto na proa” (*Out-door*, p. 31), “Piccolo dio” (*Out-door*, p. 33), “anjo teenager” (*Out-door*, p. 34).

¹² Na entrevista que fiz com Antonio Zago, em novembro de 2014, ao perguntar sobre o trabalho de datilografar os poemas para o *Corações de hot-dog*, e se foi um trabalho em conjunto ele responde: “[fizemos] Juntos... ele vinha... eu sempre morei nessa região (...) depois que entrei na faculdade, daí vim pro centro e nunca mais saí. Ele vinha lá pelas nove, dez horas, a gente

O livro foi composto por uma reunião de poemas escritos ao longo de quase uma década, todos a respeito do adolescente. Os poemas são muito diversificados: aparecem tanto em prosa quanto em verso, tanto curtos quanto longos, alguns ordenados em estrofes outros não, alguns assinados, outros não, e o que mais chama a atenção é a presença da imagem dos garotos em distintas versões (Trombadinha, Anjinho barroco, Ganimedes urbanos, sinhozim, Juca Mulato, garoto relâmpago, garoto prostituto, garoto matusquela, arrombadorzinho, Alexis, entre outros).

O *Out-Door*, por outro lado, é um livro bem menor. Composto de 34 poemas breves, apresentado em uma única versão, sem prefácio, posfácio, datas ou informações sobre o autor. Neste também encontramos algumas correções e a assinatura do poeta na primeira lauda. Cinco dos poemas deste livro foram publicados no *Ciclones* (1997) com algumas alterações,¹³ dois deles estão escritos em um dos cadernos de notas no *arquivo institucional* e outros oito podemos ler em um caderno datado entre 1984 e 1986, guardado no *arquivo privado*. *Out-Door* mostra-se um livro mais enigmático, de poemas curtos e herméticos, onde o jogo com as palavras parece ganhar mais atenção do poeta; nele os garotos aparecem também em variadas figurações, embora não ganhem tanta ênfase em suas onze ocorrências.

Antes de adentrarmos, propriamente nas questões que emergiram dos arquivos, é importante considerar a trajetória das leituras críticas que a poesia publicada de Roberto Piva obteve ao longo de seus quase cinquenta anos de carreira. Embora reduzida, mas quase sempre contundente, apresento algumas das leituras críticas mais importantes para sua obra.

ficava tomando café, naquela época eu ainda fumava, ele odiava, odiava. Então, eu ficava batendo até a hora do almoço, aí quando chegava a empregada, ele pedia...“Ah, eu quero uma salada de tomate e dois ovos fritos!” É o que ele comia.... sempre, sempre. Aí ele ia embora... aí ele ia pra cinema, ia pra vida dele... de vez em quando ele tinha que dar aula, que nessa época ele dava aula ainda.”

¹³ Os poemas publicados são: “Coltrane” p. 38, “Hic habitat felicitas” p. 46, “signos selos & sigilos” p. 47, “cem planetas? cem pupilas?” p. 48 e “Heidegger” p. 49. In PIVA, Roberto. *Estranhos sinais de Saturno*. São Paulo: Globo, 2008.

Nós, leitores de Piva (os que viram a carcaça)

Desde a estreia de Roberto Piva, em 1961, com a “Ode a Fernando Pessoa”, impressa numa plaquete editada por Massao Ohno com tiras de papel que sobram em sua gráfica,¹⁴ sua poesia tem sido, pouco a pouco, considerada um meio poético de confronto, pela constante insistência em temas e formas transgressoras. Embora a poesia de Piva e sua aberta revolta contra os padrões comportamentais vigentes tivessem sempre atraído os olhares de certa crítica jornalística, ainda que focada inicialmente na *Antologia dos Novíssimos* (1960),¹⁵ com a reedição do livro *Paranoia*, pelo Instituto Moreira Salles no ano 2000, bem como de todos seus livros publicados, pela editora Globo em 2005, 2006 e 2008,

¹⁴ Cf. MOISÉS, Carlos Felipe in: D'ELIA, Renata & HUNGRIA, Camila. *Os dentes da memória: Piva, Willer, Franceschi, Bicelli e uma trajetória paulista de poesia*. Op. cit., p. 54.

¹⁵ Entre a crítica publicada em jornais, há uma reprodução fac-similar, no livro das jornalistas Renata D'Elia e Camila Hungria, da seção “Livros” do jornal *Visão* de 11 de novembro de 1960, cuja matéria está mais dedicada à estreia de Massao Ohno como editor concomitantemente com a *Antologia dos Novíssimos*. A matéria apresenta pequenas biografias sobre alguns dos autores de destaque e afirma, na biografia de Piva, que sua preocupação é mais “política do que artística”. Piva guardou em seu acervo pessoal quatro recortes sobre a repercussão do lançamento da *Antologia*: Uma crítica um pouco mais apurada, de autoria de Carvalho da Silva, publicada na seção “Letras – Ciências e Artes” do jornal *Diário de São Paulo* em 08 de outubro de 1961, em que o autor comenta sobre o pouco talento e insegurança de muitos dos “novos poetas”, mas aposta na seriedade da poesia que Piva poderá realizar. Os outros três recortes datam de 1962: o jornal *O Estado de São Paulo*, de 05 de maio, noticia a exposição dos poemas da *Antologia*, inaugurada no Centro Dom Vital, e a leitura de um poema por uma visitante; do *Diário de São Paulo* de 6 de maio, o recorte é sobre outra exposição dos “Novíssimos” na Galeria Califórnia. Mesmo subestimando os poemas da geração dos novíssimos, o autor da nota, cujo nome não aparece no recorte, destaca os trabalhos de João Ricardo Penteado, Clovis Beznos, Claudio Willer, Roberto Piva, Rodrigo de Haro, Paulo Marcos Del Greco e Lindolf Bell e, ao final, avalia esta poesia como autêntica e de uma “sensibilidade humana” e é para ele “a pá de cal na malograda aventura concreta, cujos expoentes se veem cada vez mais isolados em sua solidão irremissível”. No mês seguinte houve mais uma exposição dos poetas reunidos em torno da recente publicação; o jornal *O Estado de São Paulo* de 03 de julho, noticia a abertura da exposição, no dia seguinte, no saguão da Biblioteca Municipal, publicando a lista dos poetas participantes: Alcir Castello Branco, Carlos Felipe Moisés, Celso Paulini, Claudio Willer, Clovis Beznos, Decio Bar, Eduardo Alves da Costa, Francisco de Matheus, Guilherme de Faria, Istvan Jancsó, João Ricardo Penteado, Leonardo Korsoj, Lindolf Bell, Osmar Pisani, Paulo Del Greco, Pericles Luiz Medeiros Prade, Roberto Piva, Rodrigo de Haro e Thomaz Souto Corrêa.

houve uma profusão de textos críticos se alastrando pelos meios editoriais (impressos e virtuais), tanto de estudantes de pós-graduação, quanto de críticos como Luiz Costa Lima, Carlos Felipe Moisés, João Silvério Trevisan e Eduardo Sterzi. Os textos críticos de Alcir Pécora, Claudio Willer, Eliane Robert Moraes e Davi Arrigucci Jr. que foram publicados no conjunto das obras reunidas do poeta, tornaram-se oficiais, digamos assim, para a (re)leitura da poesia de Piva.¹⁶

Nos anos 1980 e 1990, no entanto, alguma expressão crítica pode ser encontrada, ainda em jornais, impressos e principalmente virtuais.¹⁷ Foi somente a partir do século XXI (daí sua frase profética “O século XXI me dará razão”¹⁸) que apareceram leituras críticas mais contundentes sobre a poesia de Piva, iniciando pelo texto de Carlos Felipe Moisés, publicado em seu livro *O desconcerto do mundo* de 2001.

No texto intitulado “Vida experimental”, Moisés propõe que a desordem sistemática e as “desconjunturas” no processo estético de Piva poderiam ser percebidas como uma tentativa de deflagrar seu intenso desconcerto diante da ordem vigente; ou seria, por outro lado, “apenas delírio, desordem interna, sem paralelo fora,”¹⁹ com o intuito de impor aí uma vida experimental por uma poesia também experimental, segundo Moisés. O crítico propõe que este processo talvez seja o sintoma de uma

¹⁶ Claudio Willer explica, em seu texto publicado no volume 1 das obras reunidas de Roberto Piva, que “o motivo imediato para nossas elites culturais esfriarem seu relacionamento com Piva foi a liberdade vocabular”. Devemos lembrar, entretanto, que na época da publicação de seu primeiro livro, a crítica brasileira estava focada nas polêmicas criadas entre a poesia engajada, de cunho didático, dos Centros Populares de Cultura e o movimento Concretista que, baseado em um paideuma vanguardista, primava por uma poesia centrada na palavra, na técnica e no visual. Davi Arrigucci Jr. frisa o “ostensivo contraste” que a poesia de Piva mostrou diante do quadro dominante da poesia brasileira, na época da publicação de *Paranoia*, no prefácio para a edição do IMS.

¹⁷ Encontrei somente dois textos críticos sobre a poesia de Roberto Piva publicados antes dos anos 2000. Em 1987 o *Jornal do Brasil* publica o texto de Felipe Fortuna intitulado “Roberto Piva: Pivô da Anarquia”, no Suplemento de Ideias. Em 1998 o suplemento Mais! da *Folha de São Paulo* publica uma crítica de Marcelo Coelho, intitulada “Solidão e êxtase”.

¹⁸ PIVA, Roberto. *Mala na mão e asas pretas*. São Paulo: Globo, 2006, p.147.

¹⁹ MOISÉS, Carlos Felipe. *O desconcerto do mundo: do renascimento ao surrealismo*. São Paulo: Escrituras, 2001, p. 315.

crise, durante a qual o poeta se afasta da indústria editorial por vários anos.²⁰ Moisés argumenta que a poesia de Piva (do *Paranoia* (1963) até o *Quizumba* (1983)) sonha com uma “verdadeira vida”, um rumo semelhante ao seguido por Rimbaud: “*il faut changer la vie*”, ou seja, que não se trata somente da ousadia em termos estéticos, cujas imagens desencontradas animam sensações intensas numa espécie de frisson (termo de Moisés), mas trata-se de utilizar a poesia como um projeto de vida.

Um projeto “ousado como poucos, projeto caro a Nietzsche, a Rimbaud e a toda a linhagem de visionários que descendem do Romantismo alemão”, segundo Moisés. Um projeto consciente também do paradoxo entre uma poesia que é tudo, considerada como o único valor que resta numa civilização da velocidade e da autodestruição, e uma poesia que é somente um conjunto de palavras, “imagens e metáforas que apontam para adiante, para fora de si.”²¹

Com relação à última fase da poesia de Piva, Moisés analisa alguns poemas do *Ciclones* (1997) e explica que a poesia adquiriu, neste livro, um senso de ordem e um visível construtivismo pelo trabalho mais “artesanal” do que “visionário” do verso, sem deixar de exprimir suas origens de viés delirante. Abrindo mão dos versos longos, do ritmo torrencial e do “fluxo atropelado” que caracterizava sua linguagem poética até o livro *Quizumba*, Piva passa a trabalhar, segundo Moisés, com maior economia de imagens, em que a síntese na manipulação do verso, mostra “naturalidade e espontaneidade”. Ao passar para cenários mais antigos, “a ancestralidade da natureza”, o poeta desenha não uma descrição pitoresca da “poesia bucólica convencional”, mas o mapa de uma “geografia mística, o espaço transfigurado da origem” e, ainda que

²⁰ Após publicar o *Paranoia* em 1943, e o *Piazzas* em 1964, foi somente em 1975 que lançou seu terceiro livro, *Abra os olhos e diga ah!*. Deste logo seguiram *Coxas*, publicado em 1979; *20 poemas com brócoli* em 1981, e *Quizumba* em 1983. Seu sétimo livro, o *Ciclones*, seria publicado somente após quatorze anos da publicação anterior, em 1997. Como os lapsos de publicação não foram raros na carreira de Piva, seu último livro, publicado no conjunto das obras reunidas pela Globo, só aparece em 2008, ou seja, são mais onze anos sem um livro de Piva nas livrarias.

²¹ MOISÉS, Carlos Felipe. *O desconcerto do mundo*. Op. Cit., p. 305.

expresse menos agressividade em suas imagens poéticas, o sonho da “verdadeira vida” pelo inconformismo prossegue radical, afirma o crítico.

Em 2004, antes ainda do lançamento do primeiro volume dos livros reunidos, João Silvério Trevisan publica, na revista eletrônica *Agulha*, uma “introdução a Roberto Piva”.²² Inicia seu texto com uma breve biografia do autor, passa para sua “gênese” literária, apontando os poetas que se tornaram referência para sua poesia, desde Dante até a prática rimbaudiana do “desregramento de todos os sentidos” como pressuposto poético, cuja contrapartida de Piva é “só acredito em poeta experimental que tenha vida experimental”. Trevisan lembra que Piva absorveu os conceitos e práticas do surrealismo francês através dos escritos de Breton, Antonin Artaud e René Crevel, entre outros, e que ele é um dos únicos três poetas brasileiros a constarem no “famoso *Dicionário Geral do Surrealismo*, publicado na França”.²³ O crítico aponta também a “flagrante influência” do futurismo italiano e seu “culto à fragmentação moderna” e uma consolidação à orientação “transgressiva dos costumes de seu tempo” através de suas leituras da *Beat Generation*. A necessidade de transgredir é intensificada, nos anos 1970, com a descoberta de Pier Paolo Pasolini como “protótipo do intelectual-profeta”. Trevisan identifica, na última fase do trabalho de Piva, com o *Ciclones* provavelmente, o “aspecto mágico”, levado aos elementos de sua escrita, por suas práticas xamânicas – caminhadas pela natureza, tambores, aprendizagem de cultos primitivos, tanto os de origem indígena quanto os de origem africana, como o candomblé.

O crítico identifica estas atribuições mágicas com uma trajetória em direção ao sagrado em que Piva incorpora e atualiza a celebração a

²² TREVISAN, João Silvério. A arte de transgredir (uma introdução a Roberto Piva). *Agulha revista de cultura*, n. 38, abril. Fortaleza/São Paulo, 2004. Disponível em: <<http://www.revista.agulha.nom.br/ag38piva.htm>> Acesso em março, 2012.

²³ No verbete *Brésil* do *Dictionnaire Général du Surréalisme et de ses Environs*, de Adam Biro e René Passeron (Ed. Office du Livre, Fribourg, 1982) escrito por Pierre Rivas, o nome de Roberto Piva aparece junto ao de Claudio Willer e Sergio Lima que foram mencionados na revista *La Brèche - Action Surréaliste* de novembro de 1965, no artigo intitulado *Le surréalisme a São Paulo*. O verbete diz o seguinte: “C’est en 1963 que des jeunes artistes et écrivains, entre Paris et São Paulo, proches des amis de Péret, essaient de former un groupe surr. (Lima, Piva, Willer), lié au groupe Vénézuélien “Techo de la Ballena”, mais vite dissous.”

Dionísio, por meio de substâncias alucinógenas, e “o culto a uma erótica homossexual, resgatando para a modernidade o amor grego, como um componente de transgressão do desejo.” Trata-se de uma poética da transgressão composta por meio de procedimentos poéticos como a livre associação de ideias, que acabam por resultar em “metáforas explosivas”, o “desmantelamento da versificação poética” que apresenta, segundo Trevisan, sua vertente modernista, mostra-se caótica por sua estreita relação com o ritmo sincopado do Jazz.

Trevisan observa que Roberto Piva “inaugurou traços singulares no contexto poético brasileiro que fazem de sua obra uma das mais originais e inovadoras dentro da poesia brasileira contemporânea”. Sempre distante de qualquer escola ou movimento literário mais conhecido (e reconhecido), esta singularidade de Piva é atribuída às suas “soluções expressivas” que manifestam as inquietações e intempéries da contemporaneidade. De fato, as imagens poéticas arquitetadas por Piva dão à sua poesia uma particularidade única que além de chamar atenção para a leitura, mantém indissolúvel o grão delirante e ininteligível desta poesia.

A reunião da poesia de Roberto Piva, publicada pela editora Globo, estimulou uma série de críticas e comentários. Em setembro de 2005, o caderno “Ilustrada” do jornal *Folha de São Paulo*²⁴ publica uma breve crítica de Eduardo Sterzi a propósito do primeiro volume da poesia reunida, intitulado *Um estrangeiro da legião*. Em seu texto Sterzi aponta uma “dissonância entre projeto e obra, intenção e poesia”. O crítico lê em *Paranoia e Piazzas* “inconsistências das convicções” do poeta, que podem estar no “eixo paradoxal” operado em sua poesia. Para ele, o “vitalismo exacerbado” encontra seus limites no texto, quando a poesia se abre também para o mundo convulsionado da cidade e não somente para o eu. Sterzi, como Moisés, identifica uma noção de poesia baseada na “vida experimental”, contudo, para ele, o poeta se esforça em difundir essa ideia, cuja manobra supõe uma “operação conceitual prévia à escrita

²⁴ STERZI, Eduardo. Poética de Roberto Piva põe a nu a grandeza da vida experimental. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 29 de setembro de 2005. Ilustrada, p. 2.

poética”. Nesta operação prévia é possível distinguir uma “vida digna de ser vivida” em detrimento de outra condicionada pela repressão e opressão, identificada na poesia, como um esquema de oposições. O crítico sublinha enfim que o mais importante neste projeto poético é mostrar os limiares de “estratégias de auto-ilusão”, que acabam por extrapolar a poesia e se estendem para a toda a sociedade.

À parte da crítica de Trevizan, que se limita a dar um breve panorama de leitura e sua opinião sobre a poesia de Piva, o que temos então, neste curto período de tempo, são duas críticas preocupadas em dar conta de uma das maiores e insolúveis provocações que Piva lançou com sua poesia, e que está inserida, em grande medida, na poesia brasileira dos anos 1970, que é a questão vida & poesia.²⁵ Parece-me que é justamente o espaço paradoxal que Piva reivindica ao inventar uma “vida digna de ser vivida”, nos termos de Sterzi, que pode ser lida sim, como uma “estratégia de auto-ilusão”, mas também em outra chave, como um movimento que coloca em questão o eu, a cidade, e suas mazelas (já que a referência é *Paranoia e Piazzas*). Nada está resolvido, principalmente porque uma vida que se quer “reprimida e opressora” (Eduardo Sterzi, ainda) torna-se a base convulsiva (e convulsionada, esquizofrênica) para sua proposta de poesia e vida experimentais. É assim, uma poesia que trilha desde seus primeiros versos o caminho limítrofe da transgressão ao trazer para si, no âmbito da linguagem, os extremos de uma composição sublime ao lado da baixeza de termos vulgares, ou ainda, a veemente exaltação e vitalismo junto de ácidas críticas e ataques vorazes. Pensando na obra em sua extensão, temos, por exemplo, a negação blasfematória da religião Católica e, por outro lado, a reivindicação do xamanismo e das religiões politeístas.

Em 2006, com o lançamento do segundo volume dos livros publicados de Piva, sua poesia ganha leitura e crítica de Eliane Robert Moraes. No texto intitulado “A cintilação da noite”, Moraes afirma que o “incansável

²⁵ Notamos que esta questão permanece suscitando muitas reflexões, como por exemplo, em duas pesquisas defendidas em 2014 sobre Paulo Leminski, ambos os títulos levam a palavra “vida”: a dissertação de Joacy Ghizzi Neto intitulada “*Cartas de Paulo Leminski: Sinais de Vida*”, e a tese de Elisa Helena Tonon intitulada “*Vida, coisa para ser dita: envio, metamorfose e (auto)biografia em Paulo Leminski*”.

trabalho da alucinação, apostando no excesso como o único meio capaz de dar conta de uma vertigem que é a um só tempo, erótica, estética e existencial”, funciona em toda sua obra no sentido de reiterar o mote transgressivo, evidenciando a subversão que une “definitivamente o sexo à poesia”.²⁶ Os versos e poemas citados em sua argumentação são de *Paranoia* (1963), *Piazzas* (1964) e *Coxas* (1979), mas ela estende sua análise para toda a obra de Piva. Especificamente sobre o *Coxas*, Moraes afirma que o apelo aos sentidos e o impulso sexual promovem a “contínua erotização do mundo”, e o que há de distintivo na obra de Piva é um olhar “multifacetado” capaz de elaborar uma visão que engloba o social, o erótico e o delirante.

Moraes compõe uma leitura direcionada àqueles poemas presentes no volume dois, assim como os publicados anteriormente, no volume um, em que o ambiente é predominantemente noturno e condizente, a seu ver, com o enfático apelo aos sentidos e principalmente à “potência original do sexo”.

Veremos, na Segunda Parte desta tese, que esta “potência original do sexo” identificada por Moraes naqueles livros publicados de Piva se encontra pulsante em seu livro inédito, contextualizada também em cenários diurnos e afastados da cidade com tanta intensidade e provocação quanto naqueles poemas “noturnos” já publicados.

A última fase da poesia de Piva, aquela que Alcir Pécora reúne no terceiro volume da coleção da Globo, com os livros *Ciclones* e *Estranhos sinais de Saturno*, ficou por um lado, restrita ao juízo de gosto, e por outro à leitura limitada de um prefácio. O fato é que a transição de uma enxurrada de imagens em “fluxo atropelado” e forma completamente desestabilizada para uma poesia mais quadrada e limitada em termos formais e mais branda em seus temas e imagens, já pode ser verificada entre os livros *Abra os olhos e diga ah!* de 1975, e o *20 poemas com brócoli* de 1980, sendo que no *Coxas: sex fiction & delírios* publicado em

²⁶ MORAES, Eliane Robert. A cintilação da noite. In: PIVA, Roberto. *Mala na mão & asas pretas*. São Paulo: Globo, 2006, p. 161.

1979, já é possível conferir a opção do poeta pelos versos ordenados nas páginas – quase todos os poemas são longos, formados por um único parágrafo, justificado à esquerda – e sua incursão pela prosa, cuja narrativa é capaz de promover uma “impressão realista” sem deixar suas características imagens oníricas e delirantes.²⁷

Ao mesmo tempo, não vejo como a mudança da forma na poesia de Piva possa ser atributo de uma poesia “melhor” ou mais atenta, digamos assim. Contudo não foi por acaso que seus dois primeiros livros, *Paranoia* e *Piazzas*, ganharam tanta atenção. É nas páginas destes livros que está posto o início do caminho provocativo que Piva vai trilhar em toda sua obra, passando a diluir a virulência em modos e contextos distintos.

Para Régis Bonvicino, em sua crítica ao *Estranhos sinais de Saturno*,²⁸ a poesia de Piva acabou enfraquecida em comparação com a fase anterior pelo fato de expressar demasiada fé na figura do poeta e no poder de sua palavra ao incorporar a imagem do xamã e o léxico místico em sua poesia. Para Bonvicino o foco na figura do xamã, que é, além de curandeiro e mágico, uma figura de poder, um chefe que “detém segredos”, entra em choque com “sua própria poesia, que se pretende libertária”. O crítico deixa clara, sem meias palavras, sua descrença na nova abordagem poética de Piva e sua preferência pela primeira poesia, identificada como “mais despojada, violenta” e menos abstrata. Opinião completamente contrária ao entusiasmo com que recebeu e leu a poesia

²⁷ Na dissertação de mestrado de Felipe Ramos Pereira, defendida recentemente na Unicamp, o pesquisador aponta para a forte presença de Dionísio que em todas suas complexas e paradoxais atribuições é uma figura que permeia o erotismo encontrado no livro *Coxas*, e a opção do poeta pela prosa, possibilita, na opinião de Felipe, a entrada no universo piviano pela dilatação da “inventividade narrativa”. PEREIRA, Felipe Ramos. *Erotismo e crueldade em Coxas – sex fiction & delírios de Roberto Piva*. 144f. Dissertação (Mestrado) – Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Estudos da Linguagem, Programa de Pós-Graduação em Teoria e História Literária, Campinas, 2015.

²⁸ BONVICINO, Régis. Roberto Piva, entre o mito e o mérito. *Sibila*, 2 de abril de 2009. Disponível em <http://sibila.com.br/critica/roberto-piva-entre-o-mito-e-o-merito/2712>. Acessado em 2012.

de Piva até o livro *Quizumba* (1983).²⁹ Parece-me uma crítica que não sai das limitações de gosto e juízo de valor, perdendo assim a possibilidade de ver nestas transições da poesia de Piva, as aberturas, as frestas da poesia que ele experimentou em toda sua obra.

É importante levar em consideração, todavia, que *Ciclones* e *Estranhos sinais de Saturno* são dois livros que revelam uma profunda preocupação com o meio ambiente, e até, uma militância ecológica, que vinha sendo colocada em alguns poemas dos livros anteriores de forma menos explícita. A presença do Xamã e os outros seres a ele relacionados parece expressar mais que uma “crença”, a chamada de atenção para a urgente necessidade de mudança de comportamento diante da preservação da natureza.

Não entendo que uma “construção sistemática de um *lôcus* poético”, como argumenta Alcir Pécora, ou que a valorização das figuras do poeta e sua palavra possam ser ingredientes para uma perda de “violência” na poesia. O xamã e sua palavra, como veremos principalmente nos arquivos de Piva, são partes essenciais do êxtase, que é um efeito, assim como o delírio, com o qual e no qual a poética de Piva se desenvolve. A violência e a virulência permanecem, em distintas roupagens, assim como em seu primeiro *lôcus* poético que foi a cidade de São Paulo.

Alcir Pécora identifica nos poemas de *Ciclones* e *Estranhos sinais de Saturno*, a “construção sistemática de um *lôcus* poético” em que o xamã passaria a ser uma “metáfora de base”, elemento de sustentação para a composição poética que requer mais uma “sintaxe cênica” do que uma “exegese simbólica”. Este sistema de análise levaria precisamente a pensar uma “composição de lugar”, cujo espaço poético determinado, poderia funcionar como um “pensamento poeticamente organizado que refluí sobre toda a poesia anterior de Piva e a codifica, reestrutura,

²⁹ Cf. BONVICINO, Régis. O boêmio Roberto Piva não tem papas na língua. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 2 de junho de 1985. Primeiro Caderno, p. 86.

sistematiza em torno de algumas poucas figuras de base”³⁰, que seriam, segundo Pécora, centradas no xamã.

O crítico/organizador considera, em primeiro lugar, que o domínio do signo é aplicado ao discurso poético como condição de “fruição e conhecimento” e não como uma iniciação esotérica ativada pela simbologia aplicada à cena poética. Ele percebe um “aparente” paradoxo entre os anseios libertários da poesia de Piva e uma “exigência de submissão” aos termos poéticos que aparecem neste processo de metaforização. Isso porque o “léxico esotérico” sofre refrações e recodificações ao ser inserido nas cenas, cujo centro é formado pelo xamã.

Ao fim e ao cabo, Pécora identifica na poesia xamânica de Piva, operada em toda sua violência e imagens “anticonvencionais”, uma similaridade com os gêneros da poesia pastoril “cuja constituição é toda dependente e derivada de um *locus* metafórico de base”. Mesmo ainda apresentando cenas atravessadas pelo delírio e arrebatamento do êxtase xamânico, o crítico observa que as construções operadas nesta poesia de Piva são afins com aquelas identificadas como clássicas. O elemento clássico está, aliás, muito presente nos poemas do *Corações de hot-dog* que apresento nas análises do segundo capítulo desta tese.

Assim como Bonvicino, Luiz Costa Lima manifestou seu desapeço à poesia de Piva, questionando o que teria a ver alucinação com a poesia e rebaixando seu trabalho a ponto de afirmar que suas imagens poéticas são “fagulhas” que somente “ameaçam crescer o euísmo que nutre o extenso delírio.”³¹ Alucinação e delírio são, por outro lado, evidenciados nas leituras de Eliane Robert Moraes e Davi Arrigucci Jr. como uma das potências da poesia de Piva.

Davi Arrigucci Jr. identifica em *Paranoia* e *Piazzas*, além do intenso desejo de transgressão e atitudes iconoclastas, uma espécie de

³⁰ PÉCORA, Alcir. “Nota do organizador”. In PIVA, Roberto. *Estranhos sinais de Saturno*. São Paulo: Globo, 2008, p. 9, 10.

³¹ LIMA, Luiz Costa. *Paranóia crítica: Obra do escritor Roberto Piva*, publicada em 1963 e agora reeditada, faz a alucinação se passar por poesia. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 17 de janeiro de 2010. Mais! Disponível em: www1.folha.uol.com.br/fsp/mais/fs1701201016.htm. Acesso em maio de 2013.

reflexo da cidade de São Paulo em “imagens passionais de amor e ódio que caracterizam a relação do poeta com seu espaço”³², evocando uma atmosfera erótica e lasciva. Arrigucci sublinha também, como Carlos Felipe Moisés, referido anteriormente, o projeto de uma “poesia experimental fundada na exigência de uma vida experimental”, ponto este que, em sua opinião, acabou por desagradar e afastar os críticos (nem todos, eu diria) de algum reconhecimento da poesia de Piva. Para o crítico, o homossexualismo e o desregramento dos sentidos não amenizam a leitura desta poesia, e ainda que o radicalismo e a rebeldia estejam explícitos, a compreensão crítica continua sendo um desafio, na medida em que mostrar o “poder de iluminação” através das amálgamas conceituais e lexicais que o poeta opera pode “reduzi-la ao sabido”. Para Arrigucci, o que ressurge nos versos de Piva é uma vida periférica que está fora da modernização da cidade, afastada da lógica capitalista, um “Tietê imaginário” por onde flui o lixo de uma “história segregada”, uma matéria imprestável, afirma o crítico.

No prefácio ao *Paranoia*, na edição do Instituto Moreira Salles³³, Arrigucci chama atenção para a consonância entre a matéria da poesia e o comportamento desregrado do poeta, evidenciando mais uma vez a relação direta entre vida e poesia. Relação mediada pelo elogio da loucura, da alucinação e do êxtase em uma poesia que mescla estilisticamente o “sublime com o baixo e até com o mais chulo” que resultam, segundo Arrigucci, no tom geral do livro.

Um dos críticos mais atuantes sobre a obra poética de Roberto Piva é Claudio Willer. Willer abre, com seu texto, o grupo das críticas publicadas nos volumes da poesia reunida de Piva. Talvez pela proximidade com o poeta, de quem foi amigo por muitos anos, Willer publica um longo prefácio em que procura dar conta de toda a obra de Piva publicada até então, da *Ode a Fernando Pessoa* até *Ciclones*, propondo “uma introdução à leitura de Roberto Piva”, título de seu

³² ARRIGUCCI JR., Davi. O mundo delirante (A poesia de Roberto Piva). In: PIVA, Roberto. *Estranhos sinais de Saturno*. São Paulo: Globo, 2008, p.197

³³ ARRIGUCCI JR., Davi. O cavaleiro do mundo delirante. In: Piva, Roberto. *Paranoia*. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2009, pp. 8-29.

extenso artigo³⁴. Além de apresentar leituras baseadas nas distinções e aproximações dos livros de Piva, apostando em bases temáticas, Willer escreve a partir do ponto de vista de um depoente que conviveu e partilhou das aspirações literárias de Piva. O crítico evidencia o “entusiasmo” de Piva com a literatura e com a filosofia que o impelia a telefonar para os amigos, a qualquer hora do dia, ou da madrugada, sugerindo livros de autores “raros”, como, a *Filosofia da tragédia* de Leon Chestov, *Homo ludens* de Huyzinga e *O Único e suas propriedades* de Max Stirner, por exemplo. Entretanto, para Willer, os autores centrais da poesia de Piva são o “Rimbaud das iluminações, da rebelião e do desregramento dos sentidos, e em filosofia o Nietzsche do dionísio e da crítica ao cristianismo e ao racionalismo ocidental”³⁵. Willer justifica suas informações biográficas, afirmando que examinar a biografia, neste caso, é coerente por haver, na poesia, uma projeção do que ele chama de “esfera simbólica” na realidade factual. O crítico explica que isso ocorre principalmente nas indicações de leitura e citações que se espalham nos poemas e em suas epígrafes. Estas intertextualidades exprimem, de algum modo, um “encontro ou cruzamento de muitas vozes que se incorporam a uma dicção pessoal, um estilo próprio”³⁶; algo aproximado ao que identificava Eliane Robert Moraes quando encontra na poesia de Piva um “olhar multifacetado”. Davi Arrigucci Jr. também percebe a característica polifônica na poesia de Piva e afirma que a presença de inúmeros artistas (poetas, músicos, filósofos, entre outros), através das citações, provoca um “movimento de universalização do estilo”³⁷.

Enquanto o texto de Willer é, como lemos em seu título, uma introdução, um roteiro para iniciantes na poesia de Piva, e o de Trevisan vem mostrar sinteticamente as questões mais importantes da obra de Piva, as “notas do organizador” de Alcir Pécora, publicadas como prefácio de

³⁴ WILLER, Claudio. Uma introdução à leitura de Roberto Piva. In: PIVA, Roberto. *Um estrangeiro da legião*. São Paulo: Globo, 2005, pp. 144-183.

³⁵ Ibidem, p. 145.

³⁶ Ibidem, p. 147.

³⁷ ARRIGUCCI JR., Davi. O cavaleiro do mundo delirante. Op. cit., p. 13.

cada um dos volumes que reúnem a obra de Piva, propõem um panorama analítico para as fases nas quais divide sua obra.

Tanta importância foi atribuída a esta reunião que, a partir daí, além das manifestações críticas, em 2009 foi defendida a primeira tese de doutorado sobre a obra de Roberto Piva, por Gláucia Costa de Castro Pimentel, intitulada *Ataques e Utopias: espaço e corpo na obra de Roberto Piva*.³⁸ A tese defendida na Universidade Federal de Santa Catarina mostra-se nitidamente motivada pelas publicações da editora Globo e sua leitura acompanha a divisão da obra proposta por Alcir Pécora. Pimentel lê o percurso crítico da obra do poeta sob a perspectiva do corpo e do espaço através da análise do discurso de vertente baktiniana. Ela aponta que “todo um aparato repressor e destruidor” é engendrado na obra poética de Piva a fim de demonstrar, através de suas formas estéticas, uma espécie de “devastação” do meio-ambiente e das possibilidades de interação humana que, segundo o poeta, foram causadas pela globalização do capital e pelo cristianismo. Assim, Pimentel identifica na obra de Piva a mobilização de “outras possibilidades de convívio de corpos e de ocupação ou não, de espaços, com suas infinitas inter-relações imagináveis”. Isto se dá principalmente no uso de formas transgressoras em linguagem “cáustica, irônica, hilariante, ou mesmo sublime”.³⁹

Ainda que a leitura da obra de Piva seja orientada pelas três grandes fases instituídas com as edições da Globo, Pimentel chama atenção para o fato de que a visão transgressora do poeta, e muitos de seus procedimentos de escrita, tais como, a experiência surrealista de fluxo da consciência, a fragmentação imagética, e as referências à cidade se mantêm ao longo de todos os livros. Para Pimentel o surrealismo transfigurado, a psicodelia e o xamanismo são recursos não apenas

³⁸ PIMENTEL, Gláucia Costa de Castro. *Ataques e utopias: espaço e corpo na obra de Roberto Piva*. 270 f. Tese (Doutorado) – Universidade Federal de Santa Catarina, Centro de Comunicação e Expressão, Programa de Pós-Graduação em Literatura, Florianópolis, 2009.

³⁹ PIMENTEL, Gláucia Costa de Castro. *Ataques e utopias: espaço e corpo na obra de Roberto Piva*. Op. Cit., p. 05 (assim como as citações diretas anteriores)

poéticos, mas servem também para a construção de uma ética libertária para o poeta e para seus confrades.

Também em 2009 houve outra defesa acadêmica sobre a poesia de Roberto Piva, especificamente sobre os poemas e manifestos dos anos 1960. Intitulada *A intertextualidade na primeira poesia de Roberto Piva*⁴⁰, a dissertação de mestrado de Marcelo Antonio Milaré Veronese propõe a análise da intertextualidade em uma parte da poesia de Piva, mostrando através das referências literárias incorporadas aos poemas a formação de uma “matriz poética” para a constituição de sua poesia. Em seus “esquemas de análises isoladas”, Veronese mostra diálogos estabelecidos nos poemas com os autores Mário de Andrade e Allen Ginsberg, cujas referências mostram-se as mais contundentes em termos quantitativos e qualitativos. A “carga dialógica” identificada entre Mário de Andrade, Ginsberg e a poesia de Piva encontra paralelo na figura do *flâneur* baudelairiano, assim como no caráter urbano que aparece com relevância nos diálogos com a poesia de Ginsberg. Embora a *flânerie* seja tomada como influência, Veronese aponta o caráter subvertido do conceito, pois em Piva o poeta não está somente à deriva na cidade, mas mesclado nela.

O pesquisador sublinha que, embora os outros autores referenciados pelo poeta paulistano – Oswald de Andrade, Jorge de Lima, Murilo Mendes, Walt Whitman, Fernando Pessoa, Wladimir Maiakowski, Federico Garcia Lorca, Dante Alighieri, William Blake e Pablo Neruda – tenham menos importância para as tópicas literárias analisadas em seu trabalho, funcionam, ainda assim, como referências fundamentais para a primeira poesia de Piva. O trabalho fornece, desta maneira, uma “base de contato” com a poesia de Roberto Piva e sua relação contínua com a literatura.

Antes mesmo da reedição da obra de Piva, contudo, em 2004, foi defendido o primeiro trabalho acadêmico que abordou sua poesia. A

⁴⁰ VERONESE, Marcelo Antonio Milaré. *A intertextualidade na primeira poesia de Roberto Piva*. 252 f. Dissertação (Mestrado) – Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Estudos da Linguagem, Programa de Pós-Graduação em Teoria e História Literária, Campinas, 2009.

dissertação de Thiago de Almeida Noya, intitulada *Roberto Piva e a “periferia rebelde” na poesia paulista dos anos 60*⁴¹, faz um levantamento da poesia que começou a ser publicada nos anos 1960, especificamente em São Paulo, pelos poetas que surgiram em torno da *Antologia dos Novíssimos*, definidos por ele como a “periferia rebelde”. Esta “periferia” é então determinada por Noya como um espaço de “trocas poéticas e existenciais”, onde poetas e artistas compartilhavam interesses literários na *Beat Generation* e práticas surrealistas. A partir deste contexto, Noya concentra-se no estudo de questões levantadas na poesia de Roberto Piva, como a evidente ligação entre vida e poesia, chamando atenção para uma arte livre de objetivos puramente estéticos. O pesquisador afirma que há, na poesia de Piva, uma tentativa de desestabilização da referência da realidade através de diferentes modos de “percepção do real”, direcionados inclusive ao leitor, incitando sua participação nas novas perspectivas abertas pela poesia.

Em 2011 defendi minha dissertação de mestrado intitulada *A revista Azougue e o poeta Roberto Piva: o saque e a dádiva*⁴², em que identifico, na revista editada por Sergio Cohn, a figura de Piva colocada em suas publicações como uma espécie de mentor intelectual. Embora ausente em vários volumes da revista, o poeta estava indiretamente presente em todos eles, funcionando como um núcleo em torno do qual se espalham, em uma espécie de rizoma, os outros poetas escolhidos para serem publicados na revista. Desta forma a imagem do Poeta Roberto Piva passou por uma monumentalização tanto pelo teor das entrevistas publicadas como pelo modo gráfico como a revista apresentou o poeta. Este não foi exatamente um estudo sobre a poesia de Piva, mas sobre sua influência na revista e o modo como isto repercutiu em sua carreira.

⁴¹ NOYA, Thiago de Almeida. *Roberto Piva e a “periferia rebelde” na poesia paulista dos anos 60*. 102 f. Dissertação (Mestrado) – Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Centro de Educação e Humanidades, Programa de Pós-Graduação em Letras, Rio de Janeiro, 2004.

⁴² BERLANDA, Ibríela Bianca. *A Revista Azougue e o poeta Roberto Piva: o saque e a dádiva*. 142f. Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal de Santa Catarina, Centro de Comunicação e Expressão, Programa de Pós-Graduação em Literatura, Florianópolis, 2011.

A mais recente leitura acadêmica sobre a obra de Roberto Piva foi defendida em 2 de junho, no instituto de psicologia da USP. Intitulada *Roberto Piva: Derivas políticas, devires eróticos & delírios místicos*⁴³, a tese de Ricardo Mendes Mattos apresenta mais uma leitura de viés psicológico do que literário, e aparentemente tem como base de sua argumentação uma total crença na figura “mítica”, digamos assim, que Piva criou para si mesmo.

Embora cada uma destas leituras apresente especificidades da poesia de Roberto Piva, podemos perceber que há algumas características que são constantemente reafirmadas, como a transgressão, a sexualidade e uma insistência pela radicalidade do discurso. Veremos que estes “valores” aparecem por vezes diluídos, por vezes acentuados em seus arquivos, e a mudança do contexto citadino para o rural ou caíçara faz parte também da experimentação operada em toda sua poesia.

A seguir, nas leituras dos arquivos e nos poemas analisados de Corações de hot-dog, tratarei mais de um movimento entre um contexto e outro, em que os garotos e o erotismo ganham protagonismo, do que da necessidade da determinação de uma poesia urbana *versus* poesia xamânica. Tendo em vista que *Coxas*, publicado em 1975, e *20 poemas com brocoli*, em 1981, são também livros altamente eróticos, *Corações de hot-dog*, se tivesse sido publicado, poderia ter fechado a tríade erótica de Piva, como veremos nas análises.

Dado que a pesquisa em ambos os arquivos propiciou o levantamento de muitos poemas inéditos além dos livros, pareceu-me apropriado dividir esta tese em duas partes. Na primeira parte mostro no Capítulo Primeiro através da análise de poemas e notas inéditas, selecionadas de ambos os arquivos de Piva, algumas impressões que

⁴³ MATTOS, Ricardo Mendes. *Roberto Piva: Derivas políticas, devires eróticos & delírios místicos*. 250 f. Tese (Doutorado) – Universidade de São Paulo, Instituto de Psicologia, Programa de Pós-graduação em Psicologia. Área de concentração: Psicologia Social e do Trabalho, São Paulo, 2015.

emergiram da leitura dos fragmentos. Seguindo a pista derridiana de ler “impressões” no arquivo, investigo as questões que se mostraram fundamentais: a possessão, a profanação, o xamanismo, a transgressão, a beleza e o experimentalismo. Por trás destas questões, ou ainda, por meio delas, foi possível vislumbrar um personagem que se espalha pelos arquivos; há uma ficcionalização do *eu* em que a figura de autor que se espelha, se diminui, ou ainda, se dissolve nas imagens dos *garotos* – o “Piva-pivete” –, compõe uma subjetividade multifacetada através de seus múltiplos devires.

O segundo capítulo deste texto está dedicado às análises de alguns poemas de *Corações de hot-dog*, livro sobre o qual a crítica e análise me pareceram mais emergenciais em virtude de sua completude e complexidade se comparado ao *Out-Door*.⁴⁴ Os poemas selecionados foram agrupados pelas semelhanças também em torno de questões sobre as quais o poeta desdobra suas imagens poéticas, seguindo sempre a figura do garoto, como um fio condutor de todo o livro, que contribui com o espelhamento e também com a dissolução do *eu poético* em muitos *outros eus*.

Sabemos que a biblioteca é muitíssimo importante na obra de Piva, todo um estudo acerca da intertextualidade nessa poesia já foi feito,⁴⁵ por esse motivo, optei por trabalhar não somente com os autores citados pelo poeta, mas também com a perspectiva aberta pelas imagens poéticas que se destacam ao longo do livro.

Nas *Considerações Finais* aponto para a questão da impossibilidade de estabelecer um lugar previamente determinado para o livro inédito de Piva, cujas questões se expandem entre a literatura homoerótica e a cultura urbana adolescente. Apresento finalmente um

⁴⁴ A princípio, a análise de poemas do *Out-Door* estava prevista para compor outra parte desta tese, contudo, dada a extensão e multiplicidade de questões encontrada na investigação dos arquivos e do *Corações de hot-dog*, o estudo detido sobre o inédito *Out-Door*, ficou para um futuro trabalho a ser desenvolvido.

⁴⁵ A dissertação de Mestrado de Marcelo Antonio Milaré Veronese citada anteriormente trata justamente da questão da intertextualidade na primeira fase da poesia de Roberto Piva.

comentário sobre o posfácio do *Corações de hot-dog*, que foi a primeira e única crítica sobre o inédito até então, bem como as implicações que trazem a revisão da obra de Roberto Piva incluindo o inédito analisado.

Importante salientar que todas as citações de poemas e notas selecionadas para as análises a seguir foram copiadas *ipsis literis* como encontradas nos arquivos, mantendo os equívocos léxicos e a acentuação utilizada pelo poeta.

CAPÍTULO PRIMEIRO

Roberto Piva em arquivo: riscos, rabiscos & rastros

“o coração lhe bate, nascimento do ritmo, para além das oposições do interior e do exterior, da representação consciente e do arquivo abandonado. Um coração se abate, nos atalhos ou estradas, livre da sua presença, humilde, próximo da terra, bem baixo. Reitera murmurando: nunca repete... Em um só algarismo, o poema (o aprender de cor) sela juntos o sentido e a letra como um ritmo espaçando o tempo.”

Jacques Derrida

No *arquivo institucional* localizado no IMS-Rio, dentre cadernos de aspiração xamânica, estudos do *Tarot* e do *I-Ching*, anotações que parecem desmistificar o sagrado e sacralizar seus meninos-índios, meninos-curandeiros, meninos-anjos – mitos eleitos a partir do fim dos anos 70 –, estão os dois livros inéditos, *Corações de hot-dog* e *Out-Door*. Além deles, Piva deixou muitas de suas experiências poéticas inéditas. Ao pesquisar os dois arquivos, percebe-se que o material escolhido para ser preservado, e hoje sob os cuidados do Instituto, parece não ter passado por algum critério específico de escolha, pois tanto o *arquivo privado* quanto a extensa biblioteca do poeta contêm materiais tão importantes e interessantes (se não mais) quanto aqueles que foram para o IMS-Rio. Enquanto uma parte do espólio está protegida e aberta à pesquisa, a outra está fechada e permanece à espera de um destino.

Para pensar o conceito de arquivo, Jacques Derrida, em *Mal de arquivo: uma impressão freudiana*, explica que, para Freud, a pulsão de morte, uma “perversão radical” contra a memória, não era mais uma hipótese discutível. Nomeada como *pulsão de morte*, *pulsão de agressão* ou *pulsão de destruição*, Derrida a descreve como uma força silenciosa

que “não deixa nunca nenhum arquivo que lhe seja próprio”⁴⁶. É uma força que trabalha para destruir o arquivo e também suas próprias marcas, seus traços; não deixa nada senão um simulacro, uma impressão que é todo o possível exterior. Na medida em que há condições para o arquivamento de certa memória, só encontraremos ali o que está exposto à destruição, ameaçado, esquecido. Ou seja, o arquivamento não assegura que os documentos preservados sob a tutela de seu arconte não caiam, eles também, no esquecimento. Para reativar um arquivo do passado é necessário que haja a mediação de um leitor, de um investigador; somente com esta mediação os documentos do passado retomam sua potência de arquivo.

Derrida explica que a palavra “arquivo” vem do grego *arkheion*, que é uma casa, um domicílio, o endereço dos *arcontes*, aqueles que observavam o cumprimento das leis. Estes magistrados tinham o poder de guardar e de interpretar os arquivos e de evocar as leis. No domicílio onde a autoridade desempenha uma função árquica, “patriárquica”, como aponta Derrida, o cruzamento do suporte e da autoridade dos arquivos possibilita que haja a passagem do domínio privado para o público (o que ocorreu com o material que pertencia a Piva, transformado em arquivo ao ser transportado para o instituto que hoje o guarda). A função arcôntica vai além de reunir, identificar e classificar; ao arconte também é dado o poder de consignação, ou seja, a tarefa de “consignar” (como grifa Derrida), reunir os signos. Ele escreve que:

A consignação tende a coordenar um único *corpus* em um sistema ou uma sincronia na qual todos os elementos articulam a unidade de uma configuração ideal. [...] O princípio arcôntico do arquivo é também um princípio de consignação, isto é, de reunião.⁴⁷

⁴⁶ DERRIDA, Jacques. *Mal de arquivo: uma impressão freudiana*. Trad. Cláudia de Moraes Rego. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2001, p. 21

⁴⁷ DERRIDA, Jacques. *Mal de arquivo: uma impressão freudiana*. Op. Cit., p. 14.

A reunião dos documentos sob a tutela de uma instituição pressupõe limites “declarados e intransponíveis” que determinam as relações entre “o secreto e o não-secreto”, entre o que é público e o que é privado, “os direitos de propriedade ou de acesso, de publicação ou de reprodução, seja a classificação e a ordenação”, o que pertence “à biografia ou à autobiografia? À anamnese pessoal ou intelectual?”⁴⁸. Derrida coloca em questão a *assinatura* do autor, de Freud no caso de sua argumentação, e a *impressão* deixada por ela ao remeter à indecidibilidade de determinar o arquivo a partir de um nome próprio ou da própria invenção da psicanálise. Esta questão posta entre o autor e sua *função* permanece, para Derrida, na indecidibilidade: “entre os dois”.

Pensando no *arquivo institucional* de Piva, temos com relação a ele um paradoxo necessário: na medida em que a organização de todo o material que compõe a obra de um artista é necessária para sua preservação, estudo e crítica, assumimos a necessidade da institucionalização de um *corpus* poético que, através de suas próprias linhas, seus escritos, daquilo que guarda, expressa protesto contra a institucionalização mesma. É a função *árquica* contra a *an-árquica*, e uma leitura sobre o arquivo não deixa de ser também uma forma de institucionalização.

O conceito de arquivo colocado por Derrida aponta para o passado, a memória, a tradição, mas ao mesmo tempo põe em cena a chegada do futuro. Pressupõe um tempo por vir; é atravessado por um espectro *messiânico* e está ligado a uma experiência muito singular da promessa. Para Derrida, o *messiânico* pode ser entendido como o *por-vir*; uma experiência heterogênea em que o arquivo não tem relação com qualquer registro do que é, ou de sua presença, em que sua determinação não dependeria de um conhecimento preestabelecido, mas da chegada de um evento que se faria a partir de uma experiência completamente diversa de constatação da realidade, incognoscível, como é a condição para que o *por-vir* assim permaneça. A promessa determina, de certa forma, o futuro, pois o caráter lacunar e hipotético do arquivo revela esta

⁴⁸ DERRIDA, Jacques. *Mal de arquivo: uma impressão freudiana*. Op. Cit, p. 15.

determinabilidade na reconstrução de sua história.⁴⁹ Promessa do arquivista que produz o arquivo e através dele não mais se fecha, ao contrário, se abre de possibilidades para o futuro.

Ao interpretar o arquivo, o arconte inscreve-se nele no ato de esclarecer, ler e estabelecer seu objeto e, quando isso acontece, o arquivo acaba se abrindo, crescendo, enriquecendo-se. Sendo o arconte aquele que guarda o arquivo e as leis, e o *arquivista*, aquele que, nas palavras de Raul Antelo, tem “o poder de distinguir(em) as imagens às quais os cidadãos atribuem valor comunitário”, é o arquivista que frequenta os “(herdeiros dos) escritores expondo e impondo estes últimos à consideração pública”⁵⁰. Levar a público o que ficou guardado por um bom tempo implica primeiramente seguir os rastros, as marcas, a letra trêmula do homem, a escrita de um indivíduo que se coloca, inevitavelmente, naqueles cadernos, naqueles manuscritos, naqueles datiloscritos.

Eneida Maria de Souza, em seu artigo “Biografia: um bem de arquivo”, dialoga com o texto de Derrida e propõe uma solução para o problema do arquivamento do espólio artístico. Ela explica que através da transformação da casa ou do acervo dos escritores em museu ou fundação, o escritor tem a oportunidade de “se tornar conhecido no seu cotidiano literário e de homem comum pelos leitores do futuro, ao lado de sua obra.”⁵¹ No caso de Piva, esta familiarização com o poeta, mais que com sua poesia, já se deu em vida, desde a entrevista publicada na primeira edição distribuída da revista *Azougue* (equinócio 96)⁵², em que Roberto Piva é apresentado, mais do que como poeta, como uma figura

⁴⁹ Cf. DERRIDA, JACQUES. *Mal de arquivo*. Op. Cit.

⁵⁰ Para ilustrar a questão, Antelo assinala o paradoxo da tarefa do arquivista: “Embora paradoxal, a tarefa torna-se mais paradoxal, ainda, quando pensamos na constituição de um arquivo de literatura contemporânea, que não seria nada além de um santuário consagrado ao deus moderno, o deus desconhecido do Novo e da *ratio* como *natio*, um deus que transforma a arte em substituto laico do sagrado.” In ANTELO, Raul. “Arquivo: morte e linguagem”. Palestra apresentada na Universidade do Estado do Rio de Janeiro, em 29 de novembro de 2005. Disponível em > www.avatar.ime.uerj.br/cevcl/artigos/Texto%20Raul%20Antelo.doc. Acessada em 23 de agosto de 2013.

⁵¹ SOUZA, Eneida Maria. A Biografia, um bem de arquivo. *Alea*. Estudos Neolatinos. Rio de Janeiro, vol. 10, n.1 – jan/jun, p. 121-129, 2008.

⁵² AZOUGUE. Equinócio 96. São Paulo: Azougue/Solstício, n. 2, junho, 1996.

excêntrica. Através da revista *Azougue* (consideradas as devidas proporções de abrangência da revista), Piva acabou passando por uma monumentalização, ainda que localizada e limitada, primeiro do homem Roberto Piva, e como consequência, do artista e sua obra.

No *arquivo institucional* (IMS-Rio) há pouquíssimos relatos do cotidiano de Roberto Piva e muito menos da sua vida de homem comum. Notas do tipo “tirar o tarô e o iChing para Flavio & Antonio”, “ver búzios com o babalorixá Marco Antonio de Ossain”, “Ida para o mato amanhã: levar cantil, bússola & faca”⁵³, “Sempre quis ter um caso de amor com Batman”⁵⁴, relatam algo de mais pessoal, mas ainda assim não deixam de tratar, de modo implícito, de literatura, política, religião, ou sexualidade, temas sobre os quais Piva escreve muitas de suas notas e poemas. Não há confissões expressas: suas cartas, que são na grande maioria correspondência passiva, não formam um *corpus* de correspondência com algum colega. Há uma breve autobiografia do autor, impressa e encadernada, sem data específica, em que relata alguns fatos de sua infância, mas principalmente suas posições a respeito da política, cultura e homossexualismo, opiniões que não diferem muito daquelas encontradas em seus cadernos de criação.

É importante chamar atenção para o fato de que o *arquivo institucional* é um recorte do trabalho de Piva, já que outra parte de seu arquivo – o *arquivo privado* – ficou sob a guarda do herdeiro, e a aproximação dos dois arquivos configura-se em um segundo recorte, onde “experiências vividas ligadas à produção literária e existencial” (nas palavras de Eneida Maria de Souza) promovem o encontro com a figura especular do autor e a composição de uma espécie de “autobiografia fragmentária”, digamos assim.

Esta leitura dos arquivos como um todo, talvez possa apontar uma figura especular como propõe Paul de Man em *Autobiografia como*

⁵³ PIVA, Roberto. *Caderno de criação*. Arquivo Roberto Piva: IMS-Rio, 1989 -1993.

⁵⁴ PIVA, Roberto *Caderno de Criação*. Incipit: “Trip Vortex 102(...)”, Excipit: “[...] Loro 5,30H sai”. Arquivo Roberto Piva: IMS-Rio, 1982 (data provável).

Des-figuração.⁵⁵ Para ele, o próprio texto produz seu autor, sendo assim, a autobiografia indistinta de uma ficção, e o autor seria o personagem encontrado no ato da leitura. Esta figura indeterminável do autor, que é produzida por um reflexo, ocorre através do alinhamento dos sujeitos (autor e narrador) no discurso onde “determinam um ao outro por substituição reflexiva mútua”⁵⁶. Uma tal refletividade que mostra a figura daquele que diz eu em contraste com o tu, ou seja, o sujeito diferenciando-se do outro (cf. Émile Benveniste), é, para Paul de Man, o “momento especular”, ou seja, uma “manifestação, no nível do referente, de uma estrutura linguística”⁵⁷.

De Man aponta os componentes autobiográficos no texto de Wordsworth que, de ensaios sobre epitáfios passa a ser, o texto mesmo, um epitáfio. Sugere a relevância do *Essays upon Epitaphs* para pensar na questão mais ampla do discurso autobiográfico como um discurso de auto-restauração. Analisando as sequências construídas no texto de Wordsworth, de Man conclui que há no sistema de metáforas dos epitáfios e/ou no modo de lê-los e compô-los, o “nome nu” que dá “voz” à pedra. Ao ler um nome próprio na pedra da lápide, o “sol”, como um olho, vê o nome, dando-lhe voz, por isso, o discurso do epitáfio é também de auto-restauração. De Man propõe então, que a prosopopeia é a figura de linguagem que completa o sistema metafórico do sol que lê a pedra. De Man explica que a relação estabelecida entre o sol e o texto do epitáfio é que:

[...] o epitáfio, diz Wordsworth, “está aberto ao dia; o sol contempla a pedra, e as chuvas do céu batem contra ela”. O sol torna-se o olho que lê o texto do epitáfio. [...] Nesse ponto, pode ser dito da “linguagem da pedra sem sentido” que ela adquire

⁵⁵ MAN, Paul de. Autobiografia como Des-figuração. *Sopro*, Florianópolis: Cultura e Barbárie, n. 71, maio de 2012. Disponível em: <http://www.culturaebarbarie.org/sopro/n71.html#.U7vXFJRdVd0>.

⁵⁶ Ibidem, p. 4.

⁵⁷ Idem.

uma “voz”, a pedra *falante* compensando o sol *vidente*.⁵⁸

Esta “voz” assume uma face completa (*prosopon* – máscara). A prosopopeia é a figura de linguagem na qual o nome de alguém “é tornado inteligível e memorável como uma face”. Assim, a autobiografia é lida como um pôr e depor de faces – figurar e desfigurar.

Estamos lidando, nos arquivos de Roberto Piva, com um corpus que leva um nome, mas se mantém velado, pois ainda não foi levado a público como arquivo, mesmo que vários poemas tenham sido publicados. Assim, para o trabalho com este material que permanece fora do alcance da “visão” de um público, que não pode ainda atribuir-lhe uma “voz”, interessa identificar a “voz” ou as “vozes” que emergem do arquivo, não somente como dados biográficos, mas como personagem que adquire um sentido poético, um sujeito poético, em seu movimento de “pôr e depor faces”, levando em conta a perspectiva derridiana de entender o arquivo como um simulacro, uma impressão, mas ainda assim, uma coleção de experiências comunicáveis, livre de qualquer pretensão de verdade.

Algumas impressões: Possessão, profanação & xamanismo

“Eles sempre querem ouvir falar de; querem ouvir uma conferência objetiva sobre «O Teatro e a Peste» e eu quero lhes dar a própria experiência, a própria peste para que eles se aterrorizem e despertem. Não percebem que estão todos mortos. A morte deles é total, como uma surdez, uma cegueira. O que lhes mostrei foi a agonia. A minha, sim, e de todos os que vivem.”

Antonin Artaud

⁵⁸ MAN, Paul de. Autobiografia como Des-figuração. Op. Cit., p. 4.

O arquivo de Piva mostra o trabalho de tomar elementos da realidade e arrastá-los para dentro de sua poesia, transfigurando-os não somente em objetos estéticos, mas em objetos estéticos impregnados de determinadas vivências. A matéria-prima, digamos assim, de algumas de suas notas, são as bebedeiras, os amores, rituais xamânicos de cura, rituais de abertura da consciência através de tambores ou psicoativos e as experiências de leitura que falam muito de sua biblioteca amadora (daquele que ama) cheia de volumes que contemplam um interesse muito diverso e eclético.⁵⁹ Perceber essa “matéria-prima” é considerar a existência de uma “exterioridade da literatura”, um campo de forças que atua desde fora e para fora do eu que se coloca na escritura.

A questão da existência ou não de uma tal “exterioridade” é discutida por Severo Sarduy em seu *Escrito sobre um corpo*. Para ele as “aparências enganam” no que diz respeito à ideia de que exista uma realidade exterior ao texto. Seguindo a mesma trilha de Paul de Man quando explica que é o próprio texto que produz seu autor, de Blanchot que afirma a existência do autor apenas no momento da escritura, ou a de Barthes quando propõe a morte do autor no próprio texto, Sarduy afirma que a “realidade exterior ao texto” não está para além da própria “literalidade da escritura”; é uma “realidade” escreve, em “que o autor se limitaria a expressar, a traduzir, dirigiria os movimentos da página, seu corpo, suas linguagens, a materialidade da escritura.”⁶⁰ Identificamos, entretanto, que a partir do “método experimental”⁶¹ de Piva, sua poesia levanta um paradoxo que se coloca justamente no ponto de interseção

⁵⁹ A biblioteca pessoal de Roberto Piva é composta de aproximadamente cinco mil títulos que abarcam desde clássicos essenciais da literatura mundial, incontáveis antologias poéticas, romances, biografias, livros de arte em geral, livros de saúde, medicina natural, cuidado com o corpo, magia, ocultismo, cabala, ufologia; livros sobre culturas arcaicas, a egípcia, helênica, culturas indígenas e aborígenes; livros de história, sociologia e política, entre os assuntos encontrados.

⁶⁰ SARDUY, Severo. *Escrito sobre um corpo*. Trad. Lígia Chiappini Moraes Leite et. al. São Paulo: Perspectiva, 1979, p.48.

⁶¹ Chamo de “método experimental” a relação de uma experiência empírica com a composição poética que se dá, em grande medida, através de uma escrita extática que lida com imagens oníricas, delirantes e hiperbólicas. Esta “maneira de poetar” está apontada nas análises apresentadas ao longo do texto.

entre “vida e poesia”. Esta relação foi identificada, por Marcos Siscar, em alguns poetas brasileiros, principalmente em Ana Cristina Cesar, quando encontra em seus poemas “uma tomada de partido muito clara pela experiência vivida.”⁶² Siscar explica que no caso de Ana C. o procedimento poético compõe “uma manifestação de excesso e de dissonância em sua coabitação com a lógica do corpo”, em que a biografia, ou seja, “a ligação com a experiência vivida e cotidiana, desloca a posição de sujeito para outro lugar, que não é simplesmente o do artesanato poético; torna-se o objeto de uma interrupção que os poemas frequentemente instauram em diferentes níveis.”⁶³

Em Piva, esta ligação com uma “experiência vivida” se dá através da determinação de um lugar próprio para sua poesia, muito de acordo com a herança literária (heterogênea) escolhida. Como podemos ver nas notas seguintes, o autor/narrador (como figura especular) evidencia mais do que uma vivência, uma biblioteca, sugerida a outros (aos garotos) e incorporada em seu discurso, como elemento fundamental da escritura, que esteve desde o *Paranoia*, pontuada, em grande parte, pela presença do nome próprio de seus autores favoritos. Vejamos estas duas notas:

Leiam TODOS OS LIVROS DE JAKUES
VALLÉE

Todos os livros de Jacob Böeme

Garotos leiam Yung

Garotos leiam Julius Evola

=	=	Artaud
=	=	Elifas Levy
=	=	Cornelius Agrippa
=	=	Euripedes
=	=	Humberto Helder
=	=	Henry Michaux
=	=	Carlos Castaneda
=	=	Mircea Eliade
=	=	Pier Paolo Pasolini

⁶² SISCAR, Marcos. A cisma da poesia brasileira. In: Sibila. ano 5: n.8-9: 2005, p.45. São Paulo: Ateliê.

⁶³ Idem.

= = Camara Cascudo
= = Stanislas Grof
= = Michael McClure

Leiam Todos os livros de OVNIS & suas manifestações⁶⁴

Passei o ano de 1961 fumando ópio com um garoto chinês delicioso, Miles Davis, Mulligan, Getz & Mingus, Chet Baker, bossa nova. Na poesia Dante, Pessoa, beat generation & dadaístas. Fui tomado por Artaud em 1962. Possessão. Tarahumaras, Michaux, Coleridge.

Agora pesquiso atentamente Luis da Câmara Cascudo & Laurette Séjourné, Etnopoesia pura & visceral. Nada da poesia sem corpo que se faz agora. Nada de riminha safada de véu & grinalda. *Jairé/ 86.*⁶⁵

O poeta escreve *com* seus autores referenciais; e a repetição da frase “garotos leiam” enfatiza uma ideia de que estes autores guardam algo importante, que os “garotos” devem, precisam conhecer, quase como a revelação de um segredo, de algo imprescindível. Na segunda nota, parecemos ler à primeira vista, um relato vivido, um relato de diário, de algo que o homem Roberto Piva fez nos idos anos de 1961, além de seus interesses culturais e do interesse que a etnopoesia lhe desperta no momento daquela escrita, no ano de 1986. Contudo, pela sentença que inicia a segunda nota, podemos notar que é a poesia que se espalha, que se derrama por todo o relato, ou seja, até mesmo em uma nota “despretensiosa” que trata de seus temas cotidianos, a escritura está, inevitavelmente, tomada de poeticidade. Tanto na primeira quanto na segunda nota, o elenco de autores citados torna-se a representação (na “função-autor”) das ideias por eles preconizadas, como no caso da “possessão” atribuída ao livro *Les Tarahumaras* de Artaud.

⁶⁴ PIVA, Roberto. *Caderno de criação*. Arquivo Roberto Piva: IMS-Rio, 1989 -1993.

⁶⁵ PIVA, Roberto. *Caderno de notas*. Incipit: “Diários, poesias, entrevistas [...]”, excipit: “[...] jejum da prosperidade”. Arquivo Roberto Piva: IMS-Rio, 1980 – 1987.

Publicado originalmente em 1947 (*Editions "L'Arbalète"*), o livro reúne vários relatos e textos do artista francês sobre sua experiência com o peiote entre os Tarahumaras no México.⁶⁶ Nas anotações sobre este livro, encontradas no arquivo, Piva se refere à edição francesa publicada pela Gallimard em 1971⁶⁷; assim, quando ele escreve que em 1962 foi “tomado” por Artaud, parece estar se referindo a sua própria gênese literária, pois se trata do momento em que tinha publicado seus primeiros poemas na Antologia dos Novíssimos (1961), assim como dos primeiros manifestos reunidos sob o título “Os que viram a carcaça”, datados em 1962⁶⁸. Um início visivelmente impregnado de delírio.

Em um manuscrito de cinco laudas intitulado “Quando a insanidade é uma benção: Poesia & Xamanismo”⁶⁹, em que Piva reúne anotações e poemas sobre xamanismo, delírio, paixão e poesia, encontramos o seguinte tópico:

2º) Caso Antonin Artaud: Depois de ser iniciado no xamanismo pelos índios Tarahumaras no México em 1937, Artaud é considerado louco, e é internado até seus últimos dias no manicômio de Rodez onde em 1947 é encontrado morto abraçado a um sapato.

⁶⁶ ARTAUD, Antonin. *Los Tarahumara*. Trad. Carlos Manzano. Barcelona: Barral Editores, 1977. A edição pesquisada esclarece que a composição dos textos reunidos no livro se estendeu pelos últimos doze anos da vida de Antonin Artaud, sendo que o primeiro texto intitulado “A montanha dos signos” foi escrito ainda no México, em 1936 e o último, “Tuguri”, apenas um mês antes de sua morte, em fevereiro de 1948. *De un Viaje al país de los Tarahumara* foi publicado em 1945 da coleção *l'Age d'Or* e, na primavera de 1947, o *Rito del Peyote entre los Tarahumara* sai na revista *L'Arbalète*, n. 12. O volume com o conjunto completo dos textos foi publicado somente em novembro de 1955.

⁶⁷ No manuscrito intitulado Artaud & os Tarahumaras Piva escreve: “Recomendo a leitura das obras de Artaud, principalmente ‘Les Tarahumaras’ – Ed. Gallimard.” PIVA, Roberto. *Artaud & os Tarahumaras*. Manuscrito. Arquivo Roberto Piva: IMS-Rio, sd.

⁶⁸ Os manifestos reunidos sob este título são: “O Minotauro dos minutos”, “Bules, bîlis e bolas”, “A máquina de matar do tempo” e “A catedral da desordem”. In: PIVA, Roberto. *Um estrangeiro na legião*. Op. Cit.

⁶⁹ PIVA, Roberto. *Quando a insanidade é uma benção: Poesia & xamanismo*. Manuscrito. Arquivo privado: São Paulo, sem data.

Entre o caso de loucura do doutor Wilhelm Reich e do poeta italiano Dino Campana, citados no 1º e no 3º tópicos da nota, Piva coloca este de Artaud, aparentemente embebido de uma crítica contra o manicômio e, principalmente, contra uma instituição racionalista e opressora. No livro *Les Tarahumaras*, Artaud explica que, talvez, a mais forte razão pela qual aquele povo tenha aceitado sua presença entre eles e lhe permitiram participar dos Ritos do Peiote, tenha sido o fato de que Artaud mostrava-se empenhado no movimento de resistência contra a proibição de tais ritos e a destruição dos campos onde crescia o cacto sagrado para os Tarahumaras.

La amistad que me había manifestado aquel joven tarahumara (...), era ya una garantía de que algunas puertas se me abrirán. Y además, lo que me había dicho sobre la ayuda que esperaban de mí me hizo pensar que mi admisión en los Ritos del Ciguri dependía en parte de las iniciativas que yo tomara frente a las resistencias que el gobierno mestizo de México opone a que los tarahumara ejerzan sus Ritos.⁷⁰

Para as autoridades, o rito do peiote se tornara ameaçador porque, segundo relata Artaud, o governo do México, naquele momento, considerava perigosas as crenças dos antigos mexicanos, pois ao fazer uso do peiote deixavam de ser obedientes. Em suas argumentações a favor dos ritos do povo Tarahumara, Artaud explica que, para eles, o peiote não é somente uma planta, é um homem, a quem chamam Ciguri. O ritual de beber o chá do cacto é dotado de regras e restrições específicas de um dogma, através do qual a pessoa toma consciência de seu *eu* e seu corpo, frente ao Vazio e Deus. “(...) el Rito de Ciguri es un Rito de creación, que explica cómo son las cosas en el Vacío y éste en el Infinito y cómo

⁷⁰ ARTAUD, Antonin. *Los Tarahumara*. Op. cit., p. 15.

salieron de él en la Realidad y se hicieron. Y acaba en el momento en que por orden de Dios han adquirido Ser en un cuerpo.”⁷¹

Diferentemente do xamanismo, que é considerado, entre outras coisas, um ritual de cura, o rito relatado por Artaud, que sobreviviria ainda em tempos de progresso, objetiva outra espécie de cura, não especificamente de uma doença, mas de uma maneira limitada de entender a realidade, e foi, para ele, uma completa desintoxicação de tudo que representava o pensamento europeu. Piva escreve que na viagem ao México dos Tarahumaras, Artaud sofre uma metamorfose no corpo e passa a “transformar a vida em poesia, através de uma insubordinação total & uma sabotagem completa contra todas as regas do espírito”, levando o programa surrealista às últimas consequências; Piva ainda observa que “sua viagem ao México em 1936, foi a descoberta da mutação da palavra, a mudança de sistema da realidade”⁷² e que o “acontecimento principal” deste evento na vida do artista francês foi a substituição do ópio pelo peiote.

Silviano Santiago faz suas as palavras de Artaud, quando escreve ao final do *Viagem ao México*, que “ao viajar até o país dos Tarahumaras, Artaud não o fez para entrar num mundo novo, mas para sair de um mundo falso”⁷³; Piva também observa a mesma glosa de Artaud em sua resenha, e cita: “Eu não queria indo ao peyote, entrar num mundo nôvo mas sair de um mundo falso”.

Esta “entrada em um mundo antigo” parecia ser, para Artaud e nas palavras de Santiago, o ponto extremo da escolha pela marginalidade; como se só dessa maneira ele pudesse realmente entender o propósito de sua viagem à Cidade do México.

A miséria, no México, é o que resta dos cultos solares, essa é a conclusão a que chega Artaud depois de alguns meses de vida intensa na capital. A partir desse momento, toma a grande decisão da viagem ao país dos Tarahumaras: não mais

⁷¹ ARTAUD, Antonin. *Los Tarahumara*. Op. Cit. p.19.

⁷² PIVA, Roberto. *Artaud & os Tarahumaras*. Manuscrito. Arquivo Roberto Piva: IMS-Rio, s.d.

⁷³ SANTIAGO, Silviano. *Viagem ao México*. Rio de Janeiro: Rocco, 1995, p. 382

permanecer na capital ao lado dessas figuras emblemáticas da realidade atual mexicana, mas prolongar a viagem, indo em busca da forma asteca mais miserável e real. Viajar para o mais distante interior do país, ali onde miséria e culto solar ainda coexistem sob a forma indivisível em que os havia deixado os colonizadores espanhóis depois da Conquista.⁷⁴

Mas as considerações sobre o texto de Artaud, feitas por Piva, não abordam o lado das relações políticas estabelecidas por Artaud quando esteve no México (como nos conta e ficcionaliza Santiago), mas focam no Artaud “possuído” por essa nova visão que lhe deu o peiote, capaz de vislumbrar um pouco do conhecimento essencial e profundo que move o mundo dos antigos Tarahumaras. Por isso Piva associa, em quase todas suas anotações, o nome “Artaud” ao xamanismo. Como podemos ler nas notas seguintes:

Antonin Artaud foi para o México. Lá *iniciou-se no xamanismo* com os índios tarahumaras. Fez o ritual do peyote. E escreveu um livro brilhante, cuja leitura é importantíssima, Os Tarahumaras.⁷⁵

A poesia deve fazer um giro de 180°, um verdadeiro turning point se quiser cair outra vez na vida. Ou como disse certa vez o *poeta xamã* Antonin Artaud: saltar fora dos livros & deixar a realidade em completa desordem.⁷⁶

⁷⁴ Ibidem, p. 359.

⁷⁵ PIVA, Roberto. Caderno de memórias. Incipit: “Meu nome é Roberto [...]”; Excipit: “[...] marche sobre um abismo”. Arquivo Roberto Piva: IMS-Rio, s. d. (a data provável é 1994 devido aos fatos reportados no texto). [Grifo meu]

⁷⁶ PIVA, Roberto. Caderno de criação. Incipit: “A flor azul”; Excipit: “[...] sítio 496 1480.” Arquivo Roberto Piva: IMS-Rio, 1993/1994. [Grifo meu]

Vemos que o ato de se entregar a um ritual que desestabiliza a percepção de realidade, deixar-se possuir por um “entendimento cósmico” ainda que circule nos arredores da inconsciência, é uma ideia muito cara a Piva e sua poesia; para ele há uma exterioridade que explora na literatura, composta, além de suas vivências do cotidiano, pelos cânones eleitos por si mesmo, como leitor. O fato de Artaud ter escrito “El rito del peyote” em Rodez, depois de sete anos internado, três deles em completo isolamento, parece mostrar um esforço de recobrar a consciência; e quando Piva aborda a loucura e a morte do artista francês, a possessão que lhe é atribuída parece lhe revelar a potência do êxtase ritualístico do peyote e da linguagem delirante para o jogo poético.

Uma potência assim necessária, aceita como uma herança deixada por Artaud, foi o que Piva incorporou em sua poesia pela noção de “possessão” que para Artaud figurava como “contágio”, como podemos ler em uma nota do diário de Anaïs Nin:

Ele falou dos antigos ritos de sangue. O poder do contágio. De como perdemos essa magia do contágio. A religião antiga sabia organizar ritos que tornavam contagiosos a fé e o êxtase. O poder dos ritos desapareceu. Ele quer devolver isso ao teatro. Hoje em dia ninguém é capaz de compartilhar uma sensação com o outro. E Antonin Artaud quer que o teatro realize isso, que esteja no centro, que seja um rito que nos desperte a todos. Ele quer gritar de tal forma que as pessoas sejam novamente reconduzidas ao fervor e ao êxtase. Nada de palavras. Nada de análise. O contágio pela representação dos estados de êxtase. Nada de encenação objetiva, mas um rito no meio do público.⁷⁷

⁷⁷ NIN, Anaïs. *O diário de Anaïs Nin*. Vol. I. Trad. Maria Dulce Esteves Reis. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1983.

Artaud sob os olhos de Anaïs Nin, sua amiga, era um homem pobre e drogado para quem escrever era sempre doloroso e só o fazia com grande esforço. Vivia em conflito com o mundo, que lhe parecia “ameaçador e zombeteiro”. Nin pintou sua imagem com o carinho de uma amiga que tentava salvá-lo, enquanto Piva pegou para si o que de mais profundo e sanguíneo pôde encontrar em Artaud.

Para ponderar a ideia de “possessão” posta em jogo no âmbito da literatura (na leitura e escrita de Piva), o pensamento de Georges Bataille sobre a vida do “homem de ficção” nos auxilia, na medida em que Bataille lembra que o artista expressa nada mais do que uma falsidade: “todo es falso en las imágenes de la fantasía”⁷⁸. O filósofo francês escreve que o artista, a serviço da arte, renuncia a um mundo verdadeiro ao assumir uma mentira que não sucumbe nem ao vacilo nem tampouco à vergonha. Nada escapa a este incessante falsear:

Los servidores del arte pueden decirse que crean la existencia fugitiva de las sombras: no están menos obligados a ingresar también en vida dentro del reino de lo verdadero, del dinero, la gloria y el rango social. Por lo tanto les resulta imposible no tener una vida defectuosa. A menudo piensan que están poseídos por lo que imaginan, pero lo que no tiene existencia verdadera no posee nada: sólo están verdaderamente poseídos por sus carreras.⁷⁹

Se Piva esteve possuído por nada além de sua carreira, só o foi nas entrelinhas de seu trabalho. Claro está que não ter sido parte de um “projeto poético” coletivo não acaba com a possibilidade de ter tido seu próprio projeto poético. Ser possuído por Artaud (entre outros) não deixa de ser uma possessão pela poesia, que se tornou sua única preocupação depois de abandonar a docência. Ao contrário do que propõe Bataille, não me parece que Piva tenha levado “os fantasmas que o obsediam” ao seu mundo real, mas o inverso, flashes do mundo real são colocados nos

⁷⁸ BATAILLE, Georges. El aprendiz de brujo. In *La conjuración sagrada: ensayos 1929 – 1939*. Trad. Silvio Mattoni. Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora, 2008, p. 236.

⁷⁹ BATAILLE, Georges. El aprendiz de brujo. Op. Cit

poemas como espectros, impressões, ou imagens subvertidas e idealizadas à sua maneira própria de fazer poesia. Além disso, em que medida podemos considerar que um arquivo inédito tem “existência verdadeira” nos termos de Bataille? O que seria, aliás, uma “existência verdadeira” para uma obra literária, além do objeto livro, se não as relações que ela estabelece?

“Um estrangeiro na legião”, título que nos é familiar pelo primeiro volume das obras reunidas do poeta, publicadas pela editora Globo, aparece também como título de um poema inédito manuscrito em um de seus cadernos, guardado no IMS-Rio. Este poema aparentemente não se aproxima das imagens de *Paranoia* ou *Piazzas*, os livros reunidos no primeiro volume. É um poema escrito nos anos 1990, em que o poeta discorre sobre sua concepção de poesia, que está, como podemos ler, submergida em uma porção de imagens que remetem mais aos sentidos do que à racionalidade:

UM ESTRANGEIRO NA LEGIÃO

Minha poesia politeísta navega
contra correnteza
levada pelo meu Ciclone pessoal
poesia de coxas alabardas fuzis
punhais & vagalumes
poesia banhada no Sol das
estradas
poesia iluminada na luz surrealista dos óvnis
poesia – alquimia perversão êxtase
poesia no ritmo de vísceras, não de metrônomo
poesia – tambor xamanizando nas
estrelas
poesia – anjo gavião moqueca & 3
espécies de pimenta
poesia psicodélica dançando na
lua na rua nas asas
dos cometas

R. Piva 98

O poema foi escrito um ano depois do lançamento do *Ciclones*, livro no qual Piva expõe mais explicitamente suas experiências com uma poética xamânica. Já nos primeiros dois versos o eu poético define sua poesia, colocando-a em uma corrente “contra”, diferenciando-se da poesia publicada naquele período. Ao afirmar o politeísmo o poeta coloca em questão a predominância da religião católica e talvez até das religiões cristãs protestantes que se proliferam e crescem em número de adeptos. Mas não se trata somente disso. O poema todo é composto em torno de múltiplas definições do que seria sua própria poesia, ou ainda, a definição de suas múltiplas visões poéticas; não somente um “politeísmo”, mas também uma espécie de “poli-*poiesis*.” Uma poesia capaz de um movimento de ciclone, que se dá por um torvelinho de imagens de violência, magia, alucinação, banhadas em luzes também diversas: do “Sol das/estradas”, da “luz surrealista dos óvnis”. O movimento é incessante, vai do ritmo das vísceras à sua dança “psicodélica”, apresentada tanto no chão da rua quanto no chão da lua, e no céu, agarrada às asas dos cometas.

Todas essas imagens aparecem como peças do jogo de sua poesia, imagens recorrentes com as quais o poeta brinca de profanar o sagrado e sacralizar o profano, pois, como escreve Agamben, “se é verdadeiro que o jogo provém da esfera do sagrado, também é verdade que ele a transforma radicalmente, ou melhor, inverte-a a tal ponto que pode ser definido sem exagero como ‘sagrado às avessas.’”⁸⁰

No ensaio “Elogio da profanação”⁸¹, Agamben explica que “sagradas” eram as “coisas que de algum modo pertenciam aos deuses”⁸² e “sacrílego” era, para os juristas romanos, todo o ato que transferisse estas “coisas sagradas” ao uso ou comércio dos homens. E se “consagrar”, explica, “era o termo que designava a saída das coisas da esfera do direito humano, profanar, por sua vez, significava restituí-las ao livre uso dos

⁸⁰ AGAMBEN, Giorgio. *Infância e história: destruição da experiência e origem da história*. Trad. Henrique Burigo. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2005, p. 84.

⁸¹ AGAMBEN, Giorgio. *Profanações*. Trad. Selvino J. Assmann. São Paulo: Boitempo, 2007

⁸² Ibidem, p. 65.

homens”⁸³. A passagem de algo profano para o sagrado só pode ser realizada através do sacrifício. É o sacrifício o dispositivo que regula esta separação fundamental, através de todos os tipos de “rituais minuciosos, diferenciados segundo a variedade das culturas”⁸⁴ que os aplicam. Através desses rituais os homens podem ter restituída sua parte do sagrado, ainda que ao tocar no objeto sacrificado, no caso do sacrifício de um animal, por exemplo, ele seja novamente contaminado pelo homem e torne-se profano. A parte sagrada fica para os deuses que dão aos homens, em troca do sacrifício, a graça que pediram.

Marcel Mauss e Henri Hubert, em *Sobre o sacrifício*, descrevem e analisam vários tipos de rituais segundo suas funções gerais e específicas. Nos chamados sacrifícios “pessoais”, o mesmo tipo de sacrifício a que Agamben parece se referir, o sacrificante é beneficiado de modo imediato pelo ato do sacrifício. Mauss e Hubert explicam que:

[...] nesse tipo de sacrifícios o sacrificante melhorou sua sorte à saída da cerimônia, seja porque suprimiu o mal de que padecia, seja porque voltou a um estado de graça, seja ainda porque adquiriu uma força divina. [...] Acontece mesmo de a comunhão determinar como que a uma alienação da personalidade. Ao comer a coisa sagrada onde o deus supostamente reside, o sacrificante o absorve, é possuído por ele. ⁸⁵

Mas a noção de profanação desenvolvida por Agamben vai além da esfera da religião, ainda que utilize suas categorias de base para pensar em um elogio da profanação. Para ele já não há esta “possessão” divina como explicam Mauss e Hubert, a profanação que se dá hoje implica “uma neutralização daquilo que profana”, ou seja, o que estava indisponível ou separado, no momento mesmo de sua profanação, é

⁸³ AGAMBEN, Giorgio. *Profanações*. Op. Cit., p. 65

⁸⁴ Ibidem, p.66.

⁸⁵ MAUSS, Marcel & HUBERT, Henri. *Sobre o sacrifício*. Trad. Paulo Neves. São Paulo: Cosac Naify, 2005, p. 68.

restituído ao uso. Assim, a profanação é no fundo uma operação política que “desativa os dispositivos do poder e devolve ao uso comum os espaços que ele havia confiscado”⁸⁶.

Quando nos deparamos com esta nota, em letras garrafais: “A MAIOR SUBVERSÃO DE TODOS OS VALORES É A IRRUPÇÃO DO SAGRADO NA VIDA COTIDIANA”⁸⁷, podemos pensar que Piva propõe, nesta afirmação, um movimento de sacralizar o baixo, o sujo, o imoral, o cotidiano, ou seja, um movimento próprio de dissolução de “dispositivos do poder” ou ainda de juízos de valores. Este é um procedimento que ele vai desenvolvendo desde os primeiros livros através da aproximação dos tipos marginalizados das cidades com a figura do anjo, por exemplo, como podemos ler em alguns versos do *Paranoia*: “(...) árvore/branca coberta de anjos e loucos adiando seus frutos”⁸⁸, “(...) anjos engraxates com sua gíria/feroz na plena alegria das praças”, “há anjos de Rilke dando o cu nos mictórios”⁸⁹, “Eu sonhei que era um Serafim e as putas de São Paulo avançavam na/ densidade exasperante”⁹⁰.

No poema “Um estrangeiro na legião”, supracitado, que dá o título à reunião do *Paranoia* e do *Piazzas*, a imagem do anjo, diferentemente destas, que são associadas a cenas urbanas corroídas pela sujeira, pela violência ou pela criminalidade, está ligada ao gavião, ave muito presente no *Ciclones*, e traz consigo a referência à antropofagia oswaldiana – “o gavião de penacho”/ o “anjo gavião”-. Esta “figura sagrada” está posta, no poema, no mesmo nível da moqueca, comida típica bem apimentada, e da poesia, coisa sobre a qual fala o poema; uma poesia multiforme, material e ao mesmo tempo delirante. Outra forma de sacralizar o baixo, ou de profanar o sagrado, está na maneira como o poeta se apropria do xamanismo, utilizando a palavra e todos seus

⁸⁶ AGAMBEN, Giorgio. *Profanações*. Op. cit., p. 68.

⁸⁷ PIVA, Roberto. *Xamanismo e poesia*. Manuscrito. Arquivo Roberto Piva: IMS-Rio, s.d

⁸⁸ PIVA, Roberto. “Visão de São Paulo à noite Poema Antropófago sob Narcótico”. In *Um Estrangeiro na legião*. Op. cit., p. 38. PIVA, Roberto. “Visão de 1961”. In: *Um estrangeiro na Legião*. Op. cit., p. 32.

⁸⁹ PIVA, Roberto. “Visão de 1961”. In: *Um estrangeiro na Legião*. Op. cit., p. 32.

⁹⁰ PIVA, Roberto. “O Volume do Grito”. Idem, p. 48.

desdobramentos, para adjetivar tanto objetos quanto pessoas ou situações, como é o caso do “tambor xamanizando nas/estrelas”. Aqui a noção de xamanismo, religião ancestral que prevê uma série de rituais e sacrifícios, sacraliza este tambor-poesia.

Para Bataille, foi o cristianismo que “substanciou” o sagrado e nele se percebe a existência da religião. Contudo, a natureza do sagrado é algo do mais inacessível que se dá entre os homens, pois “no es más que un momento privilegiado de unidad comunal, momento de comunicación convulsiva de lo que ordinariamente está sofocado.”⁹¹ O campo do sagrado só é acessível, na medida em que o homem percebe que este campo de violência, “tal vez incluso un campo de muerte”, está justamente no limite daquilo a ser alcançado, no limite em que o corpo é tomado pelo êxtase. É pelo êxtase que se dá esta “comunicação convulsiva” com a esfera do sagrado (notemos o “projeto” de Artaud, mais uma vez). Bataille esclarece que a necessidade de tocar o sagrado ultrapassa a existência de Deus, pois ao aceitar a morte de Deus, o que dele permanece é uma divindade que parece residir dentro de cada um:

El hecho de que “Dios se ha dado por muerto” no puede provocar una consecuencia menos decisiva: Dios representaba el único límite que se oponía a la voluntad humana, libre de Dios, esa voluntad se entrega desnuda a la pasión de darle al mundo una significación que embriaga. Aquel que crea, que pinta o que escribe ya no puede admitir ningún límite para la representación o para la escritura: dispone de pronto por sí solo de todas las convulsiones humanas posibles y no puede sustraerse a esa herencia de poder divino, que le pertenece.⁹²

A operação de sacralização do profano/profanação do sagrado na poesia de Piva não implica um afastamento, mas se abre para um tipo de

⁹¹ BATAILLE, Georges. Lo Sagrado. In *La conjuración sagrada*. Op. Cit., p. 266.

⁹² Ibidem, p. 267.

“possessão” (a exemplo de Artaud), ou “convulsão” (Bataille) que se dá através da linguagem poética, esta que nas palavras de Agamben “se emancipou dos seus fins comunicativos e assim se prepara para um novo uso.”⁹³ Expõe uma inevitável “significação inebriante” do mundo, criada pela amálgama de imagens cujos valores comumente atribuídos, são subvertidos. Na poesia de Piva, é o xamanismo, os deuses gregos, a umbanda e o candomblé, com todos os seus mistérios e apetrechos que “substanciam”, nos termos de Bataille, o sagrado. Tanto a sacralização quanto a profanação estão intimamente relacionadas à subversão de valores, na poesia de Piva.

Um tipo de “subversão de valores” pode ser lido em notas como:

Dionysos – quimbanda, eterno presente do amor & do sagrado, tempo a-histórico da poesia. Um dia os garotos urbanos arrancarão as ancoras que os mantém longe do mar. Pirataria será a ordem do dia. Fora da aurora cinzenta das cidades. Miracatú/85⁹⁴

Cursos Órficos

Trata-se de uma abordagem panorâmica, livre, poética de autores, pensadores & fatos que marcaram os momentos decisivos do século: surrealismo, beat generation; Orgônio, Dr. Reich & Eros; Jung & o inconsciente coletivo; Xamanismo & Poesia; Mircea Eliade, Pasolini & o reencontro com o Sagrado; Artaud; Gaston Bachelard & o Fogo; Candomblé & plantas medicinais; Eliphas Levy & a Luz Astral; A Teoria da Energia Vital de Wilhelm Reich; Dr. Sândor Ferenczi & a psicanálise das origens da Vida

⁹³ AGAMBEN, Giorgio. *Profanações*. Op. Cit., 76.

⁹⁴ PIVA, Roberto. Caderno de notas. Incipit: “Diários, poesias, entrevistas [...]”, Excipit: “[...] jejum da prosperidade”. Arquivo Roberto Piva: IMS-Rio, 1980 – 1987.

Na primeira nota, “Dionysos” está colocado ao lado da palavra “quimbanda”, ligados nem por hífen, nem por travessão, mas por uma meia-risca, traço utilizado para unir os valores extremos de uma série, como 1 – 10 ou A – Z, por exemplo. O sinal indica ausência de intervalo entre os símbolos e é utilizado para unir palavras que tenham nexos lógicos. Não se trata, portanto, de um substantivo composto, mas é a aproximação de dois substantivos, desconexos neste caso, em que ambos mantêm suas características. Assim, o signo “Dionysos” (o deus grego do vinho) é deslocado para o contexto da quimbanda, culto conhecido como o lado esquerdo ou negro da umbanda, em que os trabalhos em favor do homem são feitos por entidades “menores” ou das ruas, como os Exus e as Pombagiras, por exemplo. Piva insere este seu “Dionísio quimbandeiro” em um tempo eternamente presente onde se manifestam o amor e o sagrado, colocados como propriedades, sensações ou sentimentos caros à poesia. Esta suspensão de um “tempo sagrado” está então, direcionada aos garotos, atribuindo-lhes uma necessidade de transgressão, ao abandonarem o chão de concreto das cidades e rumarem para o mar, hasteando a bandeira da pirataria. A pirataria aparece aqui, como um modo de desestabilizar o poder da propriedade e a predominância da vida na cidade. Lembremos que o mar é imagem de antigas metáforas da linguagem poética; Francisco Achcar explica que pela associação com o perigo e a imprevisibilidade do mar, algumas das metáforas que mais perduraram ao longo do tempo foram o mar-mulher, mar-paixão e a nau-caso amoroso, ainda que abranjam muitas nuances em diferentes gêneros poéticos.⁹⁶

Este mar, para o qual o poeta parece profetizar a ida dos garotos – “Um dia os garotos urbanos arrancarão as ancoras (...) (sic.)” – caberia

⁹⁵ PIVA, Roberto. *Cursos Órficos*. Projeto de seminário/curso. Arquivo Roberto Piva: IMS-Rio, s.d.

⁹⁶ Cf. ACHCAR, Francisco. *Lírica e lugar-comum: alguns temas de Horácio e sua presença em português*. São Paulo: Editora da USP, 1994, p.191.

ser somente um “mar-paixão”, onde eles, longe dos afazeres urbanos de um adolescente, se dedicariam inteiramente ao hedonismo e ao roubo, como propõe o poeta. Notemos que o crime – a pirataria – é parte integrante e imprescindível para uma vida fora de qualquer padrão moral ou legal (o fora da lei), o que faz distorcer inclusive as noções de “amor” e “sagrado”, que devem ser deslocadas de qualquer relação conjugal e cristã respectivamente; o crime também é responsável por suspender a passagem do tempo, como podemos ler em um verso do poema “Bilhete para o Bivar”, publicado no *Estranhos Sinais de Saturno*: “o que dura mais/tempo/é o tempo do crime/& sua prova”.⁹⁷

Na segunda nota, o projeto para um seminário intitulado *Cursos Órficos*⁹⁸, o poeta inclui o “reencontro com o sagrado” como um dos temas a serem tratados no curso. A reunião de referências de leitura, aparentemente tão díspares, parece abrir um espaço outro de inserção da poesia, que não propriamente o espaço literário, mas em um pensamento teórico abrangente, que admita a magia ou o misticismo em sua linguagem. Esta “proposta” foi encontrada em seu *arquivo privado* guardado no apartamento de Benini em São Paulo. Como neste arquivo obtive a liberdade de fotografar, reproduzo o datiloscrito:

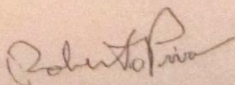
⁹⁷ PIVA, Roberto. *Estranhos Sinais de Saturno*. Op. cit., p.148. Antônio Bivar (São Paulo, 1939) é escritor e dramaturgo. Trabalhou por longo tempo com Celso Luiz Paulini, poeta com quem escreveu três peças teatrais, entre elas: “História do Brasil para teatro” e “As Raposas do café”. Foi Paulini que lhe apresentou Roberto Piva e no depoimento de Bivar sobre seu trabalho com Paulini ele comenta que “Celso sentia muita simpatia por Roberto Piva, que fora seu colega poeta nas trincheiras dos novíssimos. Celso dizia que o Piva era um excelente “propagandista”. Foi aí que entendi o termo. É que o Piva quando gosta de um filme ou de qualquer outra coisa ele telefona pra todo mundo que conhece e ‘obriga’ a pessoa a sair feito bala para ver o que ele, Piva, amou.” BIVAR, Antônio. *Azougue equinócio*. 96. São Paulo: Azougue/Solstício, n. 2, junho, 1996

⁹⁸ Não há em nenhum dos arquivos informação alguma sobre a efetiva realização deste curso; entretanto, Marcelo Torres afirma ter participado dele em 2008. Torres relata: “Piva o poeta delirante. Fiz um ano de curso com Piva em 2008 em encontros nomeados como Encontros Órficos. Foi maravilhoso porque tudo que Piva dizia estava arraigado na sua alma e subvertia a ordem comum em outros gêneros de curso. As vezes começava a falar de Império Romano, em seguida sem prévia, estava falando de xamanismo, candomblé, surrealismo... Sua poesia encontra concisão através da veemência da imagem, concisão-visceral-analógica.” Disponível em: http://escritablog.blogspot.com.br/2011/02/piva-o-cordeiro-do-radio-laser-da_19.html. Acesso em julho de 2014.

CURSOS ORFICOS

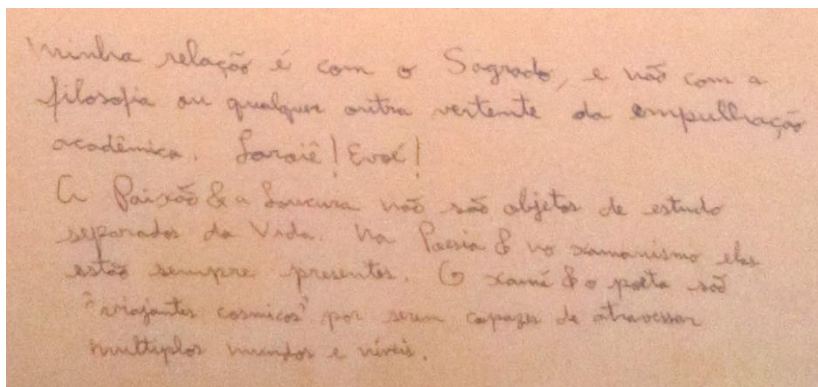
Trata-se de uma abordagem panorâmica, livre, poética de autores, pensadores & fatos que marcaram os momentos decisivos do século: surrealismo, beat generation; Orgônio, Dr. Reich & Eros; Jung & o inconsciente coletivo; Xamanismo & Poesia; Mircea Eliade, Pasolini & o reencontro com o Sagrado; Artaud; Gaston Bachelard & o Fogo; Candomblé & plantas medicinais; Eliphas Levy & a Luz Astral; A Teoria da Energia Vital de Wilhelm Reich; Dr. Sândor Ferenczi & a psicanálise das origens da Vida Sexual; Poesia & Misticismo; Música & Transe; Nova Era.

Duração do curso : 2 meses, 1 vez por semana


Roberto Piva

O tipo de abordagem que Piva tem da poesia parece colocá-la em movimento, deslocando-a de seu espaço literário próprio, em direção a uma “teoria da subversão”, digamos assim. Piva afirma no mesmo manuscrito citado anteriormente, intitulado “Quando a insanidade é uma benção: Poesia & xamanismo”, que sua relação com o sagrado ou com a poesia não passa por qualquer filosofia ou teoria da linguagem. Ele quer,

com isso, reforçar seu afastamento da academia, ainda que um não-saber ou uma resistência da irracionalidade acabem por reafirmar a necessidade de conhecimento e raciocínio, como um saber para depois esquecer. Na nota, ele escreve:



Minha relação é com o Sagrado, e não com a filosofia ou qualquer outra vertente da empulhação acadêmica. Laroiê! Evoé!

A Paixão & a Loucura não são objetos de estudo separados da Vida. Na Poesia & no xamanismo elas estão sempre presentes. O Xamã & o poeta são "viajantes cósmicos" por serem capazes de atravessar múltiplos mundos e níveis.

[Minha relação é com o Sagrado, e não com a filosofia ou qualquer outra vertente da empulhação acadêmica. Laroiê! Evoé!

A Paixão & Loucura não são objetos de estudo separados da Vida. Na Poesia & no xamanismo elas estão sempre presentes. O Xamã & o poeta são “viajantes cósmicos” por serem capazes de atravessarem múltiplos mundos e níveis.]⁹⁹

Ainda, no *arquivo privado*, encontramos mais uma proposta de curso. Vejamos a transcrição:

PROPOSTA

Participação nas “Oficinas do caos”
Como “Gavião de Penacho”
.....Xamanismo & Poesia

⁹⁹ PIVA, Roberto. *Quando a insanidade é uma benção: Poesia & xamanismo*. Manuscrito. Arquivo privado. São Paulo, sem data.

- 1 – Xamanismo: nova visão geral
- 2 – Xamãs como primeiros poetas
- 3 – Xamãs e sociedade
- 4 – Iniciação à jornada xamanica
- 5 – O Poder da natureza: Espírito guardião
- 6 – Locais de poder
- 7 – Dança xamanica
- 8 – Tambores, chocalhos, etc.
- 9 – Canções de Poder
- 10 – Poesia moderna e o Sagrado

Xamãs Pela Nova Consciência
Roberto Piva
Gustavo Ribeiro Benini
Sendi Moraes
[...]¹⁰⁰

Nesta “proposta” o xamanismo torna-se o tema principal, colocado nos dez itens em que o poeta divide os aspectos componentes de sua “oficina do caos” para reinserção do sagrado no cotidiano. A poesia aparece aqui como uma das disciplinas que o xamanismo engloba. A imagem do “Gavião de Penacho”, logo no início do texto, remete uma vez mais ao *Manifesto da Poesia Pau-Brasil* de Oswald de Andrade: “Eruditamos tudo. Esquecemos o gavião de penacho.”¹⁰¹ O poeta que assina, juntamente com outras duas pessoas (Gustavo Benini, amigo que morou com Piva por muitos anos, até seu falecimento e detém hoje os direitos autorais de sua obra e Sendi Moraes, um fotógrafo amigo de Gustavo, que tornou-se também amigo de Piva), deixa entrever um projeto no qual a poesia está afastada de uma racionalidade institucionalizada como a filosofia, por exemplo, como pudemos ler na nota “minha relação (...)”, mas intimamente relacionada com um tipo de vida que aguarda uma transformação.

¹⁰⁰ PIVA, Roberto. *Proposta*. Manuscrito. Arquivo privado. São Paulo.

¹⁰¹ ANDRADE, Oswald de. *Manifesto da Poesia Pau-Brasil*. In: TELES, Gilberto Mendonça. *Vanguarda europeia e modernismo brasileiro*. Petrópolis: Vozes, 1976, p.266.

Carlos Felipe Moisés já identificara em sua crítica à poesia de Piva, em 2001, este “projeto de vida”. Para ele a poesia de Piva não “obedece aspirações meramente literárias mas implica um projeto de vida: vida experimental.”¹⁰² Moisés levanta a hipótese de que uma “verdadeira vida” penderia para a utopia, na medida em que a “forma ideal para a circulação de uma poesia como a de Roberto Piva” seria em uma espécie de festival a Dionísio, as Saturnais, onde o poeta, os músicos, o coro e os dançarinos se entregariam à celebração do prazer e da liberdade. Moisés escreve que uma vida como esta não é admitida como utopia na poesia de Piva; pessoalmente diria que é, ao invés, uma “utopia possível”, ou até, necessária. Em várias das suas notas há a afirmação da necessidade da utopia, como, por exemplo, no quinto item de um longo texto encontrado em um de seus cadernos no *arquivo privado*:

5º) A linguagem metafórica, visionária vence passado e futuro na presença da visão, e permanece suspensa num eterno presente. Desde Baudelaire, Rimbaud, passando pelos dadaístas, futuristas, e surrealistas assistimos o fim da poesia como “literatura”. Através da analogia o poeta reinventa o sagrado & lança as sementes da utopia. Um edifício banhado de luz, o amor, (?), uma canção ouvida na rua deserta, um pássaro morto encharcado de chuva na estrada, um garoto que sonha debaixo de uma árvore rodeado por vagalumes na noite acolchoada, tudo isso é a matéria prima da poesia para atingir o sagrado.

Basta fazer o gesto certo e como diria Schwaller de Lubicz, no momento cosmicamente consciente.¹⁰³

¹⁰² MOISÉS, Carlos Felipe. Vida experimental. In *O desconcerto do mundo: do renascimento ao surrealismo*. São Paulo: Escrituras, 2001, p. 305.

¹⁰³ PIVA, Roberto. “1º O objetivo do poeta (...)”. Caderno H. Arquivo pessoal. São Paulo, s. d (grifo meu). A mesma declaração aparece, com algumas alterações na entrevista concedida a Pepe Escobar, publicada originalmente na *Folha de São Paulo*, em 29 de outubro de 1983, e reproduzida no livro *Roberto Piva – Encontros* da editora Azougue em 2007

Nesta nota o poeta mostra, mais uma vez e de maneira diferente, a tentativa de tirar a poesia de um lugar determinado dentro das artes literárias, para recolocá-la em uma relação distante da filosofia ou das teorias das letras, mas perto de uma filosofia ou *teoria da subversão*, algo aproximado à “contra doutrina” dionisíaca proposta por Nietzsche. Ainda que, como vários poetas, ele não abra mão de figuras de linguagem tradicionais como a metáfora ou da analogia, Piva as utiliza com o intuito de confundir, causando um efeito de estranhamento, mais do que de beleza ou exaltação. Compartilhamos da opinião de Moisés quando explica que:

O projeto de vida inerente à poesia de Piva, como em seus antecessores [Rimbaud, Baudelaire e Lautréamont, para citar os mais canônicos], implica forte dose de insubmissão e transgressão. Para continuar sonhando com a celebração da vida plena, o poeta precisa minar pela base todos os obstáculos, sobretudo os morais e religiosos, que se lhe contrapõem, a utopia exige que cada um de seus versos se transforme no coquetel molotov de uma guerrilha sem tréguas, contra os valores estabelecidos.¹⁰⁴

A perversão e a transgressão são elementos fundamentais da elaboração poética. Davi Arrigucci Jr. percebe que, desde a estreia de Piva como poeta, o que mais chama a atenção no *Paranoia* é “seu ímpeto para a provocação”¹⁰⁵. Este ímpeto provocativo é colocado, nos termos de Moisés, como um “coquetel molotov”, ou seja, uma linguagem explosiva, impregnada de violência e crítica, que servia como arma de guerra. Nas

¹⁰⁴ MOISÉS, Carlos Felipe. *O desconcerto do mundo: do renascimento ao surrealismo*. Op. cit. p. 307.

¹⁰⁵ ARRIGUCCI JR., Davi. O Cavaleiro do mundo delirante. In: PIVA, Roberto. *Paranoia*. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2009, p. 9.

notas dos arquivos já não temos a impressão daquele mesmo “coquetel molotov” que havia na primeira poesia de Piva repleta de rebeldia e provocação, mas a fórmula de embate que lemos nestes arquivos está posta no ritmo de tambores, nos sabores e prazeres da gastronomia, nas dores do corpo, nos delírios, no orgasmo, e na satisfação irônica da crítica contra as instituições políticas, religiosas e literárias. Tanto a transgressão quanto a insubmissão, ou ainda, a irreverência, permanecem; contudo, seus versos não se colocam mais como armas de uma guerrilha, mas como a reconstrução a partir de ruínas de um cenário próprio para aquela “vida” que ele vinha propondo desde o início de sua produção poética. É em um cenário predominantemente claro, iluminado pelo sol ou pela lua, geralmente bucólico em suas figurações de campos ou praias, necessariamente selvagem, soberano e livre da dominação do homem, que o poeta engendra sua provocação, sua insubordinação pelos inúmeros toques de profanação, muitos deles baseados no homoerotismo.

Embora Piva tenha insistido neste deslocamento da poesia para fora da literatura, é importante levar em conta que ainda se trata de literatura, na medida em que é com uma experiência de linguagem que ele nos dá a ver suas diversas opiniões a respeito de tudo o que pode ser considerado como “estabelecido” ou “institucionalizado”. Ele nos chama a atenção para um tipo de experiência literária em que a liberdade de traçar caminhos abissais é necessária e urgente, nem que para isto nos deparemos com as impossibilidades de pensar ou escrever sobre esta poesia, diante de bases de pensamento colapsadas.

*“O poeta-sacerdote está constantemente batendo à porta
do incognoscível, ao qual nem ele nem nós podemos ter
acesso.”*

Johan Huizinga

O poema inédito do *arquivo institucional* “Jornada Xamânica I”, datiloscrito numa folha solta, originalmente escrito em Iguape em 1989, descreve um ritual de morte e renascimento, uma iniciação que prevê a passagem para uma realidade diferente que se dá através da

transversalidade da linguagem, da comunicação entre heterogeneidades, que no poema ganham espaço de significação.

JORNADA XAMÂNICA I

Minha tutela sussuarana
meu gavião caranguejeiro
minha naja
minha caverna
montanha onde tudo isso se deu
a passagem
escolhi um país solitário
romãs oscilam como estrelas nos
meus poemas
eu gavião em vôo rasante sobre
as ilhas & seu perfume
vida errante olhos nos olhos do
sol
o tambor revela uma nuvem onde
fazíamos amor
minha boca despedaçada
a xamã bate seu macará de encontro
às sete luas
colares como rostos radiantes de
beleza
o deserto se converte em cavalos
em furia
minha alma guerra que ruge
esta morte entre ervas sagradas
o menino foi atropelado pelo gavião
do mangue
contemplando
o próprio renascimento
na Dança

Iguaape / 89¹⁰⁶

¹⁰⁶ PIVA, Roberto. *Jornada Xamânica I*. Datiloscrito. Arquivo Roberto Piva: IMS-Rio, 1989. O poema está reproduzido *ipsis litteris* como no datiloscrito

O poema é composto de 29 versos livres reunidos em uma única estrofe. Considerando as diferentes imagens do poema, podemos dividi-lo em quatro partes e lê-las como sucessivos acontecimentos. Na primeira parte, versos 1 ao 6, o eu poético invoca seus animais como instrumentos (utilizando-se do pronome *meu*) e situa o lugar onde se deu o ritual chamado “jornada xamânica”. Na segunda parte, do verso 7 ao 16, o eu poético se coloca no poema em primeira pessoa: “escolhi”, no verso 7; “meus poemas”, no verso 9; quando escreve “eu gavião (...)”, no verso 10; “fazíamos amor”, no verso 15; e “minha boca despedaçada”, verso 16. Aqui o eu que poetiza se faz confundir com um xamã, cuja técnica para a transcendência está no êxtase. Nesta parte, tudo parece girar em torno deste eu-xamã. Torna-se gavião e voa sobre as ilhas sentindo seu cheiro e em direção ao sol, sem que a vista ofusque. O tambor que aparece no poema revela outro lugar, um lugar imaterial como é a nuvem e junto dela o eu-gavião que torna a ser homem, quando, com o outro, faz amor. Enquanto toda a cena ocorre no presente, “romãs oscilam”, “em vôo”, “o tambor revela”, quando aparece o verbo no pretérito imperfeito do indicativo – “fazíamos” –, indicando, além de uma ação finda, um outro alguém com quem o sujeito se reunia habitualmente, a ação erótica parece se desvanecer com a imagem da nuvem, que revela, mas apaga, ao mesmo tempo. Parece uma reminiscência, cuja reação se materializa no verso “minha boca despedaçada”, uma imagem de êxtase erótico.

Aqui, as imagens do corpo estão compostas essencialmente através dos sentidos: o olfato que sente o “perfume” das ilhas, a visão que fita o sol sem piscar – “olhos nos olhos do/sol” – e a audição que escuta a revelação do “tambor”. Os sentidos do corpo vão aparecendo paulatinamente até culminar no êxtase.

A terceira parte, entre os versos 17 e 24, volta a uma cena ritualística, iniciada pela batida do macará¹⁰⁷ da xamã. Aqui os versos seguem uma musicalidade bem similar, os três primeiros terminam átonos e unem-se pelo *enjambement* com o verso seguinte. Seu conteúdo e ritmo parecem reproduzir o encantamento do ritual que ganha força e se

¹⁰⁷ A grafia é assim mesmo. Obviamente trata-se de um equívoco ortográfico, já que a palavra correta seria maracá, que é o nome do chocalho indígena.

intensifica gradativamente pelos substantivos fúria – os “cavalos em fúria” –, guerra – “guerra que ruge” – e finalmente, morte – “esta morte entre ervas sagradas” –. Ao final do poema, “o menino foi atropelado pelo gavião” parece não sobreviver, mas acaba por presenciar seu próprio renascimento, ou seja, uma ressurreição. Um tipo de morte ritual que prevê uma série de violências espirituais e injúrias ao corpo pode ser encontrada em várias culturas xamânicas, como parte da iniciação do aspirante a xamã.

Dizer “eu gavião” é o enunciado que evidencia a tomada de outro lugar, não é mais o mesmo eu que falava no poema; ele assume, a partir daí, o corpo e a percepção da ave. É outro, mas é ele mesmo na medida em que os versos revelam uma proliferação da subjetividade através das múltiplas manifestações do mesmo eu – “eu gavião em voo rasante (...)”, “vida errante olhos nos olhos do/sol”, “fazíamos amor/ minha boca despedaçada”, “minha alma guerra que ruge”.

Outra leitura possível é a do “atropelamento” como um ato sexual, ou ainda, uma iniciação pelo sexo – a passagem –, já que no poema a distinção entre o êxtase xamânico e o êxtase sexual não está delineada. Esta “pequena morte” ritual estaria então necessariamente ligada à noção de *petite mort*, ou seja, o orgasmo. Assim, o poema entrecortado de imagens de êxtase, pode ser lido não como um meio de “irrupção do sagrado”, mas a própria irrupção, aquele “momento de comunicação convulsiva” que Bataille aponta ser a explosão daquilo que está “ordinariamente sufocado”.

Pedro Peixoto Ferreira, no quarto capítulo de sua tese, intitulado “Técnicas ‘arcaicas’ do êxtase”¹⁰⁸, procura rever criticamente a noção de “técnica do êxtase” proposta por Mircea Eliade em seu livro *O xamanismo e as técnicas arcaicas do êxtase*.¹⁰⁹ Ferreira explica que, embora a comunidade antropológica tenha rechaçado as pesquisas de Mircea Eliade, sob a acusação de modificar dados de pesquisa para

¹⁰⁸ FERREIRA, Pedro Peixoto. *Música Eletrônica e Xamanismo: técnicas contemporâneas do êxtase*. 483 f. Tese (Doutorado) – Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais, Campinas, 2006.

¹⁰⁹ ELIADE, Mircea. *O xamanismo e as técnicas arcaicas do êxtase*. Trad. Beatriz Perrone-Moisés et. al. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

encaixar em seu projeto e limitar-se a pesquisas bibliográficas, o conceito do “xamanismo como técnica do êxtase” teve uma boa aceitação pelo fato de que “dá conta do fenômeno e é capaz de se deixar informar por cada nova descoberta.”¹¹⁰ Para Ferreira, o conceito foi capaz de captar uma característica fundamental do fenômeno que é a “capacidade do xamã de controlar tecnicamente o seu próprio êxtase e aquele dos outros.”¹¹¹ Em todos os eventos ritualísticos que englobam diferentes procedimentos, adivinhações, encontro com divindades da natureza, transes, canções, cada um dentro de sua singularidade e contexto, podem ser definidos como “diferentes formas de operar um *transporte* para a dimensão pré-individual das relações (...)”¹¹²

Sublinhemos esta operação do “transporte para a dimensão pré-individual”: esta noção de “técnica do êxtase” está muito presente na poesia de Piva, como lemos no poema anterior, e como vimos em sua leitura de Artaud, na medida em que o sujeito poético é transportado pela linguagem para um “fora de si”, para um tempo sagrado, digamos. O que nos interessa, e interessou a Piva, na definição de Xamanismo, proposta por Mircea Eliade, é a experiência do *êxtase* que, próximo ao êxtase religioso, pode ser ligado ao êxtase erótico. Este interesse está explícito em um poema do *Ciclones* assinado em 1991 em que o poeta escreve: “basta de poesia/ou religião que não conduza ao êxtase”.¹¹³

O êxtase enquanto experiência iniciática em Eliade é constatado, dentre as variadas formas de passagem e outorga dos poderes do xamã para seu aspirante, através de uma dupla instrução: uma de ordem extática que se dá nos sonhos e nos transes (geralmente em visões propiciadas pelo próprio deus supremo de determinada tribo), e outra, de ordem tradicional, que compreende técnicas xamânicas, nomes e funções dos

¹¹⁰ FERREIRA Pedro Peixoto. *Música Eletrônica e Xamanismo: técnicas contemporâneas do êxtase*. Op. Cit, p. 121.

¹¹¹ Idem.

¹¹² Idem. O xamanismo e as técnicas arcaicas do êxtase: Eliade revisitado, 2003, p. 3. Disponível em: <http://frutosdocarvalho.files.wordpress.com/2013/11/o-xamanismo-e-as-tc3a9cnicas-arcaicas-do-c3aaxtase-eliade-revisitado.pdf>. Acessado em julho de 2014.

¹¹³ PIVA, Roberto. *Ciclones*. In *Estranhos Sinais de Saturno*. São Paulo: Globo, 2008, p. 71.

espíritos, mitologia e genealogia do clã, linguagem secreta, entre outras. “Esta dupla instrução, a cargo dos espíritos e dos velhos xamãs, equivale a uma iniciação.”¹¹⁴

Eliade observa que “as doenças, os sonhos e os êxtases mais ou menos patogênicos são (...), meios de acesso à condição de xamã. (...) Todas as experiências extáticas que decidem a vocação do futuro xamã comportam o esquema tradicional das cerimônias de iniciação: sofrimento, morte, e ressurreição.”¹¹⁵ No caso de uma iniciação que se dê através da doença, o jovem que recebe o “chamado”, ou escolhe tornar-se xamã, passa por um processo de cura ajudado pelos espíritos que serão seus auxiliares e protetores ao longo de sua vida de xamã. Esta cura equivale a um tempo de isolamento e solidão em que o aspirante é tomado pela agonia e pela inconsciência, o que potencializa a sensação iminente da morte.

A experiência extática da morte é relacionada à doença, na medida em que ela prevê uma “perda da alma”, e ao sonho, concebido como uma “viagem da alma”. Ambas as situações configuram o abandono do corpo pela alma, ou seja, que o êxtase se dá neste transporte da alma para *fora* do corpo. Ferreira explica como o esquema das cerimônias de iniciação está fundamentado na íntima relação entre êxtase e morte:

[...] é na experiência extática da morte ritual que reside a essência do processo iniciático. O “despedaçamento do corpo” do candidato, sua “descida ao Inferno” e as “revelações” aí obtidas são as etapas de uma “morte ritual” que, no xamanismo, constitui a essência mesma da iniciação nas técnicas do êxtase. Isso porque é a experiência da morte ritual que irá permitir a instrução do xamã, por espíritos e deuses – “revelações” feitas geralmente através de transformações corporais diretas, muitas vezes descritas como um “desmembramento” ou uma

¹¹⁴ ELIADE, Mircea. *O xamanismo e as técnicas arcaicas do êxtase*. Op. cit. p. 26.

¹¹⁵ *Ibidem*, p. 48.

troca/modificação de membros/órgãos -, quanto às técnicas que permitirão não apenas a sua própria ressurreição mas, principalmente, a repetição da viagem sempre que necessário [...].¹¹⁶

Nos exemplos de iniciações xamânicas, abordadas por Mircea Eliade, o desmembramento simbólico do corpo é comum entre várias culturas (Sibéria, Norte da Rússia, Austrália, Bornéu, América do Sul), e é a etapa mais importante pela qual passa o aspirante a xamã. Enquanto seu corpo jaz doente e geralmente inconsciente, tomado de alucinações, geralmente isolado, acredita-se que sua “alma” passa pelo desmembramento, que serve como instrução teórica para que, ao acordar, o aspirante possa dedicar-se de fato ao trabalho de cura, entrando e saindo do transe, quando necessário.

Em outra análise, Eduardo Viveiros de Castro sustenta que o xamanismo amazônico é uma estrutura inequivocamente sacrificial em que o xamã é “*ao mesmo tempo* o sacrificador e a vítima. Ele realiza em si mesmo [...], a conexão sacrificial entre humanos e não humanos.” A atividade xamânica na sociedade amazônica consiste no “estabelecimento de correlações e traduções [...] entre os mundos respectivos de cada espécie natural”, ou seja, o xamã é aqui responsável por buscar equivalências entre pontos de vistas que se confrontam permanentemente: “é preciso que ele passe de um ponto de vista a outro, que se transforme em animal para que possa transformar o animal em humano e reciprocamente.”¹¹⁷ Viveiros de Castro desenvolve seu conceito de perspectivismo a partir de observações das práticas indígenas em seu contexto xamânico e define o xamanismo como:

[...] a capacidade manifestada por certos humanos de cruzar as barreiras corporais e adotar a perspectiva de subjetividades não humanas. Sendo capazes de ver os não humanos como estes se veem

¹¹⁶ CASTRO, Eduardo Viveiros de. Xamanismo e sacrifício. In: *A inconstância da alma selvagem*. São Paulo: Cosac Naify, 2013, p.469. Todas as citações anteriores deste parágrafo estão contidas na mesma página.

¹¹⁷ Idem.

(como humanos), os xamãs ocupam o papel de interlocutores ativos no diálogo cósmico. Eles são como diplomatas que tomam a seu cargo as relações interespecies, operando em uma arena cosmopolítica onde se defrontam as diferentes categorias socionaturais.¹¹⁸

Jerome Rothenberg, em *Etnopoesia do milênio*, compartilha a mesma noção de xamanismo de Mircea Eliade que

[...] trata o xamanismo, no sentido mais amplo, como técnica especializada & êxtase, & o xamã como ‘técnico-do-sagrado’. Neste sentido, também, o xamã pode ser visto como protopoeta, pois quase sempre sua técnica depende da criação de circunstâncias linguísticas especiais, i.e., da canção & evocação.¹¹⁹

A noção de poesia xamânica, para Piva, está muito afim com uma “técnica do sagrado”, ou ainda, uma reivindicação e aposta no sagrado traduzido, na poesia, através de um tipo específico de composição e repertório léxico, em que suas imagens oníricas, homoeróticas e delirantes abririam, pelo êxtase, uma brecha na realidade em que o devir outro seria o valor principal. Utilizando-se muito dos estudos de Mircea Eliade, Piva coloca em questão o papel do poeta, que deveria ser um iniciado tanto em “técnicas do êxtase”, sejam elas xamânicas, lisérgicas ou orgiásticas, quanto no conhecimento poético, seja através de clássicos canônicos, ou da etnopoesia. Nesse sentido, Piva anota, nos anos 1980: “(...)quando nossos/poetas/vão cair na vida?/Deixar de ser broxas/pra serem bruxos?”¹²⁰

¹¹⁸ CASTRO, Eduardo Viveiros de. Xamanismo e sacrifício. Op. Cit., p. 468.

¹¹⁹ ROTHENBERG, Jerome. *Etnopoesia do milênio*. Trad. Luci Collin. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2006, p. 31.

¹²⁰ PIVA, Roberto. Caderno de criação. Incipit: “Je suis le vent [...]”; Excipit: “[...] da poesia – orgia”. Arquivo Roberto Piva: IMS-Rio, anos 1980. Esta anotação foi incluída no poema “Dante” de seu livro *Ciclones* (Ed. Globo, p. 43).

Johan Huizinga em *Homo Ludens*, escreve que “a verdadeira designação do poeta arcaico é *Vates*, o possesso, inspirado por Deus, em transe. Estas qualificações implicam ao mesmo tempo, que ele possui um conhecimento extraordinário. Ele é um sábio, sha’ir, como lhe chamavam os árabes.”¹²¹ Esse Vates possuído de outros eus, o profeta, o sacerdote, o adivinho e também o poeta, parece estar muito próximo ao xamã, figura absorvida na poesia de Piva como agente capaz de “olhar” em inúmeras direções.

O poeta como um xamã que recorre ao êxtase da linguagem, engendra em seus poemas uma espécie de “comunicação” com a esfera arcaica e instintiva do homem que lhe parece hoje, obliterada, dando voz aos seus vários “personagens” – os garotos índios, os animais de poder como o gavião e a onça pintada, o homem galinha, e o próprio xamã, ou a xamã, como vimos no poema anterior – e fazendo confundir, ao mesmo tempo, a presença do eu poético com estes seres inventados. É um procedimento que se aproxima muito da adoção de uma “perspectiva de subjetividades não humanas”, nos termos de Viveiros de Castro, em que os seres são os agentes de uma realidade caleidoscópica, uma visão distinta daquela de um sujeito único. Seria, por outro lado uma rede de subjetividades em devir. Em um poema assinado em 1994, Piva escreve que “a poesia mexe/com realidades não-humanas/do planeta (...)”¹²²; se em 1991 ele reivindica o êxtase a todo custo, com este verso pode-se constatar que seu interesse por uma poesia do êxtase, e do Xamanismo, se prolongou por bastante tempo, a exemplo da primeira nota reproduzida acima, de 1986, em que ele afirma estudar etnopoesia.

Ao utilizar imagens caras ao xamanismo, como a morte ritual, o despedaçamento do corpo, os devires animais e os devires humanos, os animais de poder, tambores, chocalhos, e as imagens de xamãs propriamente¹²³, Piva reitera esta tradição com todos os atributos que a

¹²¹ HUIZINGA, Johan. *Homo Ludens*. Trad. João Paulo Monteiro. São Paulo: Perspectiva, 2000, p 89.

¹²² PIVA, Roberto. Ciclones. In *Estranhos Sinais de Saturno*. Op. cit., p. 82.

¹²³ Quando Piva coloca “a xamã” no poema supracitado, ele está se apropriando de mais um detalhe presente nos estudos de Eliade acerca do Xamanismo: a androgenia. Em *Mephistopheles et l’androgynie*, Eliade afirma que entre os xamãs siberianos, é sinal de espiritualidade e potência

compõem, sua hierarquia, suas relações de poder, suas técnicas e práticas. Mas, ao mesmo tempo em que ocorre esta reiteração do rito, o poema é composto pela subversão das práticas, ao incorporar imagens de desordem e transgressão cujo elemento fundamental é o sexo. Assim, o processo de profanação que ocorre nos poemas de Piva não se dá no momento em que utiliza termos do sagrado, mas quando compõe a cena “sagrada” necessariamente atravessada pelo sexo – “o tambor revela uma nuvem onde/ fazíamos amor/ minha boca despedaçada”.

No manuscrito “Xamanismo e poesia”, Piva escreve, entre outras coisas, que “O Xamanismo é uma religião de poesia não de teologia”¹²⁴, e compõe em um de seus cadernos o seguinte poema:

Poesia de cura/poesia – energia/eu te poetizo/ em
nome de Xangô/ Shiva & Dionísio/eu poetizo teus
olhos/cu/ramagens de veias/eu poetizo o sol em
tuas vísceras/ o canto verde das/florestas em
teus/cabelos/eu xamanizo teu/corpo de pérola
dúbia/tuas mãos eu/batizo nas/areias do
deserto/tuas coxas prometem/a alegria das
uvas/sangue do verão/eu danço/no incêndio
do/meio dia/neste céu pirata/onde o fogo/é meu
nome Embu-Guaçu 91¹²⁵

Este metapoema, de temática semelhante ao “Um estrangeiro na Legião”, aparece como uma espécie de ladainha em que as orações “eu te poetizo” e “eu poetizo” se repetem em um tom de mantra ou invocação.

sagrada utilizar vestimenta que lembre tanto o feminino quanto o masculino, pois, assumindo uma imagem bissexual o xamã assegura simbolicamente a união entre o céu e a terra, possibilitando o contato entre homens e deuses. Ele explica que “esta bissexualidad es vivida ritual y extáticamente, siendo asumida en tanto que condición indispensable para la superación del hombre profano. In ELIADE, Mircea. *Mefistófeles y el Androgino*. Edición en castellano 2001 by Editorial Kairós. Barcelona: Kairós, 2008, p.144.

¹²⁴ PIVA, Roberto. *Xamanismo e poesia*. Manuscrito. Arquivo Roberto Piva: IMS-Rio, s.d.

¹²⁵ PIVA, Roberto. Caderno de criação. Incipit: “Je suis le vent [...]”, Excipit: “[...] da poesia – orgia”. Arquivo Roberto Piva: IMS-Rio, s. d.

Esta mesma oração é substituída por “eu xamanizo”, que funciona para o mesmo tipo de ação, como que um sacramento – “tuas mãos eu/batizo nas/areias do deserto” –. A voz proferida pelo eu poético é a de um sacerdote que declama “palavras mágicas”, dotando a poesia de um corpo “de pérola”, composto de algumas partes do corpo humano: olhos, cu, veias, vísceras, cabelos, mãos e coxas. Estas partes são as essenciais e mais repetidas em muito da poesia de Piva, como veremos nos poemas do *Corações de hot-dog*, por exemplo. Mas dotar a *poesia* de partes do corpo humano não a torna humana, ela segue sendo uma coisa que, monstruosamente composta somente de partes, é consagrada em um batismo poético.

Algumas das imagens deste poema, inclusive, se espelham no poema “Um estrangeiro na Legião”, tais como: “poesia de coxas (...)”, e neste: “tuas coxas prometem”; “poesia banhada no Sol (...)” e “poesia no ritmo de vísceras (...)” e neste poema: “eu poetizo o sol em tuas vísceras”; “poesia – tambor xamanizado (...)” e aqui, “eu xamanizo teu/corpo (...)”; e por último, “poesia psicodélica dançando (...)” e neste poema, “eu danço/no incêndio do/ meio dia (...)”. Temos assim, um exemplo da utilização, reutilização e deslocamento das mesmas imagens e conceitos em poemas diferentes, que servem para reafirmar, em sua repetição, sua própria concepção de poesia xamânica.

É um poema composto justamente para ser confundido com uma “oração de cura”, ou um mantra, proferido por um eu poético iniciado que tem acesso aos segredos de entidades como Xangô, Shiva e Dionísio, deidades advindas de culturas diferentes – Umbanda, Hinduísmo e Mitologia grega, respectivamente – trazidas ao âmbito do poema assegurando o politeísmo tão caro a Piva. É “em nome” destas entidades que o poeta-curandeiro entra em um êxtase de fogo, transfigurando-se nas chamas do meio-dia.

Em outra nota, Piva escreve claramente sua opinião sobre o papel de uma poesia baseada nas técnicas do inconsciente e do acaso, como a do Surrealismo e do Dadaísmo. Estes movimentos literários são associados sem pormenores, ao Xamanismo e à magia, não somente como movimentos “literários”, mas também como a única maneira de assegurar um lugar fora da “cultura oficial”.

Dadaísmo, Surrealismo, Xamanismo & Magia são os movimentos contra a carece do mundo. E nestes turbilhões que acontecem as libações epifânicas a Baco. Neste país colonizado pelos valores da classe média, as explosões dionisíacas do candomblé ampliam cada vez mais o rombo na cultura oficial: branca, católica, esquerdista & cabaço.

No Mar 88¹²⁶

Ainda que Surrealismo e Dadaísmo sejam movimentos que tenham entrado para os manuais de história da arte, ao agregar a eles uma esfera mística, onde estão inseridos o Xamanismo e a Magia, vemos que Piva não os considera como literatura somente, mas correntes artísticas capazes de provocar alguma mudança. Não sem utopia, Piva retira destes quatro “movimentos” uma energia destruidora que seria capaz de romper o curso da cultura, tida como oficial, fazendo-a, ao menos, tremer.

Vimos que há, inserido no modo como Piva se apropria do Xamanismo, a questão do papel do poeta e a questão da origem da poesia. O poeta como aquele capaz de entrar em êxtase e em sua “vidência” acessar uma suposta “origem” poética, ou uma “exterioridade literária” (Sarduy), toma o lugar de um mago que desafia o possível através do impossível alcançado no processo técnico do poetar. Assim, esse tipo de poesia desdobrada em notas, projetos e propostas, poeticidade esta que se mantém por um fio, tendo em vista a oscilação de gêneros sofrida, ganha em potência, ao se abrir para uma outra dimensão do real. Marcos Siscar nos auxilia a compreender precisamente o atributo de uma poesia como esta:

Frequentemente considerada como expressão ou formalização de certas estruturas que constituem sua situação (social ou estética), a poesia carrega também uma força de dramatização da dificuldade

¹²⁶ PIVA, Roberto. *Caderno de Criação*. Incipit: “A máfia de branco [...]”, Excipit: “[...] P.S. É deslumbrante”. Arquivo Roberto Piva: IMS-Rio, 1980 – 1990.

do presente que solicita a atribuição de sentido, mas não o estabelece, isto é, não está exatamente adequada às estruturas das quais dispomos para pensar o sentido do social ou do poético. Se a contrariedade do poema perturba o olhar sobre o real, é porque desafia a expectativa do sentido unívoco e pré-estabelecido.¹²⁷

*“A poesia é que é frágil, é uma forma de abrir brechas na realidade”*¹²⁸

¹²⁷ SISCAR, Marcos. A cisma da poesia brasileira. **Sibila**. São Paulo, ano 5, n.8-9, 2005, Ateliê, p. 51.

¹²⁸ PIVA, Roberto. Em entrevista para a revista **Cult** por Fabio Weintraub de maio de 2000. Disponível em: <http://revistacult.uol.com.br/home/2010/08/entrevista-roberto-piva>> julho de 2014.

Da transgressão à beleza

O verso utilizado para intitular o volume 2 das obras reunidas, publicado em 2006, “Mala na mão & asas pretas”, encontra-se em um dos cadernos do IMS-Rio datado entre 1980 e 1987. Este, acompanhado de um verso anterior, “Experimento Xamânico I”, dá o título ao caderno onde há vários pequenos poemas escritos no litoral paulista. Os poemas e notas deste caderno trazem reflexões a respeito da sociedade industrial e tecnológica, a qual o poeta criticou incisivamente. Como já observado anteriormente, algo que se repete neste caderno é o abandono, ainda que não completo, das imagens da cidade, que são substituídas por paisagens litorâneas, cenário onde o poeta celebra o amor do efebo transmutado nos meninos caiçaras que dançam tomados por Dionísio.

Menino dança do anjo selvagem
No fundo do mar menino – concha
 enfeitando os cabelos
Flôr epilética coxas de luz
Na dança dança dança
Ilha Comprida 83 ¹²⁹

Neste pequeno poema de cinco versos, a imagem do “Menino” é a de um movimento incessante, frenético na “Flôr epilética”, uma movimentação composta pela rápida mudança das imagens: do “anjo selvagem” ao “menino – concha” e à “Flôr epilética”. A sucessão das imagens coloca no poema a ideia de uma mutação, ainda que todas elas pareçam ser imagens do mesmo “menino”. As três imagens são colocadas entre a palavra “dança”, que aparece no primeiro verso e se repete no último, dando o efeito de continuidade, por ser repetida três vezes e não apresentar sinal de pontuação final. Notemos que o que está em voga, neste poema, é o movimento do corpo, o mesmo corpo metamorfoseado

¹²⁹ PIVA, Roberto. *Caderno de notas*. Incipit: “Diários, poesias, entrevistas [...]”; Excipit: “[...] jejum da prosperidade”. Arquivo Roberto Piva: IMS-Rio, 1980 – 1987.

através da dança, um movimento extático que chega ao ápice no verso “coxas de luz”.

Jean-Luc Nancy afirma que *escrever o corpo*, não acerca dele, mas ele mesmo, já não é um projeto moderno, mas uma necessidade, uma urgência. Para ele *tocar* o corpo está sempre acontecendo no processo da escrita. Esta noção do *toque* está afastada do sentido, “escrever não é significar”, mas, próximo da sensualidade, escrever é “tocar a extremidade”, pois o corpo está no limite, na extremidade na medida em que no “mundo só há corpos, cada vez mais numerosos com o corpo sempre a multiplicar-se (quantas vezes esfomeado, abatido, maltratado, preocupado, e por vezes a rir, a dançar).”¹³⁰

Escrever toca no corpo, por essência. [...] A escrita toca nos corpos segundo o limite absoluto que separa o sentido (da escrita) da pele e dos nervos (do corpo). Nada passa, e é precisamente aí que se toca. [...] o corpo não é rebaixado: todo ele está no limite, no bordo extremo, extremo, sem que nada o possa de novo fechar.¹³¹

Algo no limite, como a *vidência* que para Rimbaud é um imperativo para ser poeta: “(...) é preciso ser *vidente*, fazer-se *vidente*”.¹³² Uma capacidade que, ao conhecer a si mesmo, o poeta torna-se outro e faz sua alma “monstruosa”. Esse processo para Rimbaud, só pode se dar através de um “longo imenso e estudado *desregramento de todos os sentidos*.”

Todas as formas de amor, de sofrimento, de loucura; ele [o poeta *vidente*] busca por si mesmo, esgota em si todos os venenos, para guardar apenas suas quintessências. Inefável tortura em que ele

¹³⁰ NANCY, Jean-Luc. *Corpus*. Trad. Tomás Maia. Lisboa: Passagens, 2000, p.10.

¹³¹ *Ibidem*, p. 12.

¹³² RIMBAUD, Arthur. Carta a Paul Demeny. Trad. Marcelo Jacques de Moraes. *Alea*. Estudos Neolatinos, Rio de Janeiro, vol. 8, n. 1, jan./jun. 2006, 157. Disponível em: < <http://www.scielo.br/pdf/alea/v8n1/10.pdf>>. Acesso em julho de 2014.

precisa de toda a fé, toda a força sobre-humana; em que ele se torna entre todos o grande doente, o grande criminoso, o grande maldito, – e o supremo Sábio! – Pois ele chega ao desconhecido!¹³³

Esta necessidade de uma vidência, ou seja, um olhar além, não com os olhos do corpo, mas na saída dele através do “desregramento de todos os sentidos” na busca de si mesmo, na busca de sua própria poesia, que deveria livrar-se, segundo Rimbaud, do estrangulamento da forma velha¹³⁴, está, de certa maneira, expressa nesta afirmação de Piva: “Só acredito em poeta experimental que tenha vida experimental”.

Mais do que a proposição para um projeto de “vida”, como observou Carlos Felipe Moisés, nesta necessidade de experimentalismo está posta a noção de uma “escrita do corpo”, que para Nancy se dá no limite dos sentidos, entre o senso e a sensação, pois é no corpo que tudo se dá, e no mais além de Rimbaud ao propor o “desregramento” dos sentidos do corpo; é também levar o corpo ao limite do impossível, seja através de drogas, situações de perigo, ou sexo desregrado, e este limite a que o corpo é posto torna-se primordial para uma experiência poética. Um “poetar o corpo” só seria possível, para Roberto Piva, no âmbito de uma “vida experimental”.

Esta “máxima” de Piva, que apareceu pela primeira vez no texto biográfico ao final de sua *Antologia Poética* (L&PM, 1985), em 1991, foi transformada em verso de um poema inédito intitulado “Breve história do Xamanismo (Alegre epifania dionisíaca)” (IMS-Rio)¹³⁵, e no ano seguinte

¹³³ Idem.

¹³⁴ Na carta a Paul Demeny, Rimbaud chama de “forma velha” os poemas parnasianos.

¹³⁵ O poema é longo e repleto de referências. Uma análise dele renderia todo um subtítulo, mas optei por mostrá-lo aqui, somente a título de curiosidade: Hegel procurou seu/protetor xamanico na/flor negra/Novalis na flor azul/São Francisco quis/perpetuar/seu totem no Cantico/delle Creature/O gavião de penacho/fez a cabeça de/Oswald de Andrade/O Girassol da Madrugada/dissipou a couraça/católica de Mario/(o Clã do Jabuti agradece)/Hölderlin dançou/em torno do pai Éter/como um Navajo/Trakl escureceu/o dia com seus/pântanos & miasmas/Dante atravessou 3/reinos em êxtase/& viu a Luz no/ fim do túnel/Lautréamont se/comparava à águia/& ao dragão/Pasolini sonhava com/o Centauro/Gonçalves Dias &/Seu sabiá melancólico/Ionesco criava/rinocerontes ameaçadores/O Sol Negro/levitou Artaud/até o

aparece em um texto que homenageia o ambientalista Gary Davis, presente na Eco 92 do Rio de Janeiro (IMS-Rio).¹³⁶ A partir da publicação na *Antologia*, esta ideia de Piva tornou-se conhecida e passou a interessar a seus entrevistadores, que ao lhe questionarem sobre o conceito que ela encerra, receberam respostas diversas, mas todas esclarecendo que a noção fundamental de sua afirmação é a necessidade de interação entre vida e poesia e vice-versa.¹³⁷ Esta noção talvez possa ser desdobrada da

céu do/Peiote/Michaux às/vezes incorporava/um rio negro/alma de Eliot/onde trota o/orgamaz/D. H Laurence xamou/todos os animais/& plantas em seus/poemas/Giambatista Vico/encorporou um/exu clamando/Bestione/William Blake, poeta/druida, incendiou/o Tigre nas florestas da noite/(suas profecias/contra a sociedade/industrial, todas vingaram)/Graciosa coxa de Pã/alucinou Rimbaud/W. B. Yeats/Recebia um/Gnomo surrealista/O ovo primordial de/Arp/Água ou Sol/?/onde Octavio Paz/engatilha suas/flores surrealistas/um índio Hopi/presenteou Jung/com um Urso de madeira/Jorge Luiz Borges & seus/protetores imaginários/Guimarães Rosa janta/hoje com o/Jaguetê/Dino Campana/entrava na gira/de Orfeu/Leopardi & o/brasão onde o/leopardo rampante/gerou seu nome/Paracelso dizia que/não devemos invocar/os elementais (só as bruxas)/A nasa exercita astronautas no vácuo xamanico/eu espero o Sol/Gavião/nesta colina que dança/Embú/ Sitio da macumba 91/P.S. Faltou dizer/alguma coisa do Leão/de Ginsberg, do/pardal de William/C. Williams./do Machu Pi/de Martin/Adán, o Cejar-Pirata/de Álvaro de Campos/o cão negro de/Fausto o Iguana/de Tennessee Williams/& este/xamã das crianças/Monteiro Lobato com/suas bonecas falantes,/viscondes feitos de sabugo/sacis, currupiras &/mulas sem cabeça./Isto será matéria/para um tratado/de xamanismo./só acredito/em poeta experimental/que tenha vida experimental/Até o próximo/ciclone, EVOÉ//. PIVA, Roberto. Caderno de criação. Incipit: “Je suis le vent [...]”; Excipit: “[...] da poesia – orgia”. Arquivo Roberto Piva: IMS-Rio, anos 1980.

¹³⁶ No texto em homenagem ao ambientalista, Piva aproveita para registrar sua insatisfação com a pouca atenção dos intelectuais brasileiros e das autoridades governamentais com cuidados ao meio ambiente. Na parte em que aparece a frase em questão, Piva escreve o seguinte: “Garry Davis merece estar no centro das atenções dos ecologistas do mundo inteiro. Sua verdade é a liberdade, fundamento da existência humana. Sua vida é sua obra. Vanguarda é isso: arte de viver. Pensar globalmente, agir localmente. Só acredito em poeta experimental que tenha vida experimental.” PIVA, Roberto. Notas de criação. Caderno “Fanzine”. Arquivo Roberto Piva: IMS-Rio, 1989 – 1993.

¹³⁷ Na entrevista para Fabio Weintraub, publicada na revista Cult em 2000, Piva explica que: “A qualidade do arremate literário não exclui a radicalidade das experiências que estão na origem do poema. Mas acho que essa valorização excessiva da fatura pode revelar um certo preconceito contra o dionisismo, a idéia de que o dionisismo é algo superficial. Está errado. O dionisismo é uma das religiões mais profundas que já existiram. Basta ver que uma das suas manifestações produziu o teatro. Quer mais do que isso?”. In: COHN, Sergio (org). *Roberto Piva – Encontros*. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2007, p. 122.

ideia proposta por Rimbaud de esgotar-se em si mesmo, de uma escrita no limite com o corpo, como propõe Nancy, e talvez, ainda, possa ser lida a partir da ideia desenvolvida e defendida por Nietzsche, de que é no corpo que está a razão.

Em *Assim falava Zaratustra*, livro em que o filósofo versa de maneira ficcional sobre todas as questões de seu pensamento filosófico, podemos ler: “O corpo é uma grande razão, uma multiplicidade com um só sentido, uma guerra e uma paz, um rebanho e um pastor. (...) Há mais razão em teu corpo que em tua melhor sabedoria.”¹³⁸ Este “poeta experimental” em que Piva aposta, um poeta *vidente* rimbaudiano, ou ainda o poeta *xamânico*, carrega em seus vários devires uma necessidade de renovação na poesia. No contexto abordado por Piva, o poeta deveria abrir mão da artificialidade da palavra pura e rumar para uma escrita do corpo, em que a experiência com a linguagem se daria em seus próprios limites.

Falar da linguagem em seus limites ou os limites da linguagem é pensar em transgressão. A noção de transgressão proposta por Foucault, a partir dos escritos de Sade e Bataille, traz em si uma concepção que vai além da ideia de violar, de não observar uma ordem ou lei, ela é, no fundo,

Na entrevista para o grupo Interzona, Piva explica que vida experimental e poesia experimental têm a ver com a “produção de um tipo de poesia. E a vida experimental é a vida na qual você não está condicionado, não está devendo favor a nenhum elemento do poder.” Idem, p. 172.

Na entrevista a Sergio Cohn, Pedro Cesarino e Danilo Monteiro, quando Piva é questionado sobre as formas de chegar ao êxtase, ele afirma: “Eu só acredito em poeta experimental que tenha vida experimental. Já disse e confirmo. Vinicius dizia isso também: “nenhum compromisso com a poesia não-vvida”. É um processo vertiginoso de descobertas e redescobertas.” Idem, p. 188, 189. Na mesma entrevista, não contentes ainda, os entrevistadores perguntam a Piva, como é possível conciliar vida e poesia experimentais. A esta questão Piva responde o seguinte: “A minha poesia não tem meio do caminho. É uma vivência profunda dos acontecimentos, da experiência vivida, transposta para a poesia. Mas isso se dá através daquilo que Walter Benjamin chamava de “historiografia do inconsciente”, que é como ele definiu o surrealismo. Quer dizer, toda experiência vem da infância, de relatos, de filmes, da cultura, da natureza. E tudo isso transforma-se num magma, como diz o Pasolini. Vem aquela coisa abrupta do fundo do vulcão, aquela lava incandescente, e se solidifica em poesia.” Idem, p. 191.

¹³⁸ NIETZSCHE, Friedrich. *Assim falava Zaratustra: um livro para todos e para ninguém*. Trad. Mario Ferreira dos Santos. Petrópolis, RJ: Vozes, 2011, p. 39, 40.

um “gesto relativo ao limite.”¹³⁹ Foucault explica que foi com os escritos de Sade que passamos a considerar a ausência de Deus. Enquanto a sexualidade era vista sob o prisma cristão “dos corpos decaídos”, ela esteve imersa em um sentido natural e somente ali encontrou uma “felicidade de expressão”. Quando ela passa a ser moderna, ela sofre uma “desnaturalização” pela violência de seus discursos. Ao invés da morte de Deus permitir a libertação da sexualidade, ela foi levada aos limites de nossa consciência, aos limites da lei, aos limites da linguagem, assim, ela marca o limite de nossa incomunicabilidade com a esfera “felizmente profanada” dos animais.

Em um mundo onde não há mais nada que profanar, a sexualidade pode ser “a única partilha ainda possível” na medida em que “autoriza uma profanação sem objeto”. Assim, uma profanação inserida em um contexto onde não há mais sentido positivo no sagrado, poderia ser considerada uma transgressão. “O que uma linguagem pode dizer, a partir da sexualidade, se ela for rigorosa, não é o segredo natural do homem, não é a sua calma verdade antropológica, é que ela é sem Deus.”¹⁴⁰

Quando surge uma “sexualidade moderna” a partir de Bataille, ela passa a sustentar sobre si mesma “o discurso de uma animalidade natural e sólida”. A importância atribuída ao discurso da sexualidade está no fato de que ela é vinculada irrefutavelmente com a morte de Deus. É necessário matar Deus na linguagem para:

[...] libertar a existência dessa existência que limita, mas também para conduzi-la aos limites que essa existência limitada apaga (o sacrifício), [...] para manifestar [a existência de Deus] no centro de uma luz que faz flamejar como uma presença (é o êxtase). [...] A morte de Deus não nos restitui a um mundo limitado e positivo, mas a um mundo que se

¹³⁹ FOUCAULT, Michel. Prefácio à transgressão. In *Ditos & Escritos III: Estética: Literatura e pintura, música e cinema*. Trad. Inês Autran Dourado Barbosa. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2009. P. 32

¹⁴⁰ Ibidem, p. 29.

desencadeia na experiência do limite, se faz e se desfaz no excesso que a transgride.¹⁴¹

Esta determinação que Foucault apresenta do êxtase como o lampejo de uma presença, quando Deus se faz presente, pode ser um aspecto interessante para pensar a poesia de Roberto Piva. Mas se a escrita da sexualidade manifesta um Deus inexistente, o êxtase não poderia manifestar nada mais que a presença do próprio homem em seu limite, um êxtase cujo lampejo só pode ser a presença de um nada ou de seu próprio limite.

Foucault chama a atenção para o caráter *não negativo* da transgressão. Ela deve ser afastada daquilo que é escandaloso e subversivo, “a transgressão não opõe nada a nada”, talvez ela seja somente a afirmação de uma divisão; relativa ao limite, a uma linha onde manifesta sua passagem, sua trajetória e sua própria origem. O espaço dedicado à transgressão poderia ser justamente a linha que ela cruza. A transgressão leva o limite à sua quase exclusão, mas, neste ultrapassamento violento, ela se encadeia justamente naquilo que o limite encerra. Assim ela afirma o limite e “afirma o ilimitado no qual ela se lança.”¹⁴² À transgressão não podem ser associadas as ideias de corte, ou separação, ou ainda a medida de um afastamento, ela pode designar somente “o ser da diferença.”¹⁴³

Está, enfim, ligada a um questionamento da linguagem por ela mesma em uma circularidade que a violência “escandalosa” da literatura erótica, longe de romper, manifesta desde o primeiro uso que ela faz das palavras. A sexualidade só é decisiva para nossa cultura se falada e à medida que é falada.¹⁴⁴

¹⁴¹ FOUCAULT, Michel. Prefácio à transgressão. Op. Cit., p. 31.

¹⁴² Ibidem, p.33

¹⁴³ Idem.

¹⁴⁴ Ibidem, p.45.

A necessidade de falar da sexualidade como um problema fundamental, marca, segundo Foucault, a passagem de uma filosofia do trabalho para a filosofia do homem que fala. É um tipo de filosofia que “faz a experiência de si mesma e dos seus limites na linguagem e nessa transgressão da linguagem que a leva, como levou Bataille, ao desfalecimento do sujeito falante”. É ali na obscuridade da linguagem que encontramos a “ausência de Deus”, a nossa morte, “os limites e sua transgressão.”¹⁴⁵

Bataille, que dedicou muitas de suas reflexões ao campo minado das relações entre erotismo e religiosidade, afirma que:

La condena del erotismo es universal, aunque no sin reservas. No hay sociedad humana donde la actividad sexual sea aceptada sin reacción, como la aceptan los animales: en todas partes es objeto de una prohibición. Es obvio que una prohibición de tal naturaleza concitó innumerables transgresiones.¹⁴⁶

Assim, escrever no âmbito de algo universalmente condenado como o erotismo e utilizar imagens caras a ele, colocando-se como sujeito da ação, ou somente como o eu que a inventa, ou como um *voyeur* que a descreve, e escrever também dentro de uma esfera em que a linguagem toca seus próprios limites de significação em imagens implodidas, que insinuam êxtases (no corpo, no pensamento e pelas palavras) a todo momento, são talvez os princípios de um poeta experimental que tenha uma vida experimental.

A escrita erótica, então, esta escrita transgressiva necessariamente do corpo ou ainda, de um corpo escrito, está colocada principalmente nas inúmeras menções aos garotos, espalhadas pelos dois arquivos. No poema “Flash de Jazz Meia-Noite” de 1986 encontrado no

¹⁴⁵ FOUCAULT, Michel. Prefácio à transgressão. Op. cit, p. 45.

¹⁴⁶ BATAILLE, Georges. El erotismo, sostén de la moral. In *La felicidad, el erotismo y la literatura: ensayos 1944 – 1961*. Trad. Silvio Mattoni. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2008, p. 380.

arquivo institucional,¹⁴⁷ lemos uma homenagem aos garotos em que, sob uma atmosfera urbana, o poeta coloca o seu ideal de beleza e prazer:

FLASH DE JAZZ MEIA-NOITE

Ruas musculosas
passarelas do skate drogado dos garotos selvagens
nada se compara
a vida excitante
do garoto que ama um pirata
do outro lado da cidade
a noite & seus tambores
gatos egípcios
estrelas enroscadas na engrenagem do Tigre
rock & jazz
castigando os muros-realidade
o lixo da noite
inventando hieróglifos
Bar Netuno
onde você telefona pra Nagazaki
evitando morrer
dançando seu esqueleto cheio de flores
na partitura-Bruegel
Garoto Profundo
na cidade metálica
suas coxas douradas
na cintura do Mohicano
taças esvaziadas no vermelho dos lábios
Senhor da Orgia
licor-gavião & árvores de vidro
Garotos da Noite
pequenos deuses radiantes
estão nos becos da periferia
estão na cama transando por qualquer grana
passeando a imaginação no lado escuro da lua

¹⁴⁷ PIVA, Roberto. *Flash de Jazz Meia-Noite*: Manuscrito. Arquivo Roberto Piva IMS-Rio, 1986. Mantenho a ortografia original do poema.

Beleza com asas
Beleza com garras
matando de fome o Amor
Garoto Guei
na sua solidão de espelhos
imenso como árvore sagrada a música o mar
atravessando a noite
com sua língua gelada de menta
eu sei que a vida é incompleta
garotos jaquetas de pantera
com suas lágrimas de jazz histórico
abraçados no Artico
em torno do trigo
plantado lá pelos Aztecas

O poema, em quarenta e quatro versos tanto curtos quanto longos, apresenta uma sonoridade irregular, pelos diferentes tamanhos e posições de seus versos. Considerando esta irregularidade, podemos identificar quatro blocos em que a métrica se repete intercaladamente: o primeiro, dos versos 1 ao 4, são pentassílabos cortados por um verso bárbaro (verso 2); o segundo, dos versos 18 ao 22, temos a combinação de três heptassílabos intercalados por um pentassílabo e por um hexassílabo, sendo que os versos que possuem a mesma métrica, apresentam estrutura linguística semelhante: “na partitura-Bruegel”, “na cidade metálica”, “na cintura do Mohicano”. O terceiro bloco sonoro é formado pelos versos 31 e 32, ambos pentassílabos; e os últimos versos a formarem um bloco sonoro, entre o 38º e 40º: eneassílabos cortados por um heptassílabo (verso 39). O restante dos versos ao longo do poema vão de trissílabos até bárbaros de 13, 15, 17 e 18 sílabas poéticas. Toda esta irregularidade sonora no poema, intercalada nestas quatro partes de ritmo combinado, pode ser remetida ao ritmo do Jazz, presente no título.

Chama atenção a abundância de imagens que mostram situações sucessivas onde os garotos protagonizam as cenas. Já no primeiro verso sabemos que se trata de um poema urbano – “Ruas musculosas” –, que vagueia por várias partes da cidade (nos versos, 2, 6, 11, 14, 20, 29): “passarelas do skate drogado (...)”, “do outro lado da cidade”, “castigando

os muros-realidade”, “Bar Netuno”, “na cidade metálica”, “estão nos becos da periferia”. O poema é dedicado a exaltar a vida e a beleza dos garotos, cujas imagens se proliferam analogamente às da cidade (nos versos, 2, 5, 19, 26, 27, 34 e 40): “(...) dos garotos selvagens”, “do garoto que ama um pirata”, “Garoto Profundo”, “Garotos da Noite”, “pequenos deuses radiantes”, “Garoto Guei”, “Garotos jaquetas de pantera”.

A vida exaltada é periférica, se movimenta principalmente à noite e em torno das drogas e do crime: “passarela do skate drogado dos garotos selvagens”, “do garoto que ama um pirata”, “Bar Netuno/ onde você telefona para Nagazaki/ evitando morrer”. A palavra “Nagazaki” é uma referência à cidade japonesa (Nagasaki), onde uma bomba atômica foi detonada durante a Segunda Guerra, em nove de agosto de 1945. A imagem do horror da bomba é, talvez, a primeira reminiscência relacionada à palavra, daí a relação com a ideia de morte.

Com estas imagens, o sexo está em evidência nesta “vida excitante”. As passagens em que lemos algo da vida sexual destes garotos formam estrofes não determinadas pela separação dos versos, mas pela imagem completa que elas trazem: entre os versos 3 e 5 – “nada se compara/ a vida excitante/ do garoto que ama um pirata” –, do verso 19 ao 22 – “Garoto Profundo/ na cidade metálica/suas coxas douradas/na cintura do Mohicano” –, entre os versos 26 e 30 – “Garotos da Noite/ pequenos deuses radiantes/ estão nos becos da periferia/ estão na cama transando por qualquer grana/ passeando a imaginação no lado escuro da lua”.

Estas vidas permeadas pelo crime, pelas drogas, pela prostituição, colocadas assim às margens da cidade, atuando no interdito da noite, se destacam no poema por um tipo de beleza que parece destoar. É uma beleza composta justamente a partir do baixo e do sujo, em oposição a imagens comumente belas como “estrelas enroscadas (...)”, “dançando seu esqueleto cheio de flores”. Os michês são “pequenos deuses radiantes”, o “Garoto Guei” é “imenso como arvore sagrada”; os “garotos jaquetas de pantera”, os únicos deslocados da noite citadina, aparecem abraçados “no Artico” em meio a um “campo de trigo”. É uma beleza que tem a ver com algo animalesco ou primitivo – “Beleza com asas/ Beleza com garras/ matando de fome o Amor” –, uma beleza gavião,

ou águia, ligada sem dúvida ao sexo. Esta “beleza-pássaro” remete, aliás, a dois versos do poema “Deuses” no inédito *Corações de hot-dog*: “Zeus caboclo/raptando Ganimedes Urbanos”¹⁴⁸, e aos versos “o garoto sofreu o ataque da ave de rapina chamada Zeus &/ seus testículos hipnotizaram a luz do sol (...)”, do poema “Norte/Sul” do livro *Coxas*.¹⁴⁹

O mito conta que Zeus, ao olhar para a terra e fitar Ganimedes, ficou atraído pela estonteante beleza do jovem troiano que pastoreava as ovelhas de seu pai. Zeus decide raptar o jovem e levá-lo ao Olimpo, onde serviria o néctar aos deuses substituindo na tarefa sua filha Hebe. O poderoso deus envia então sua imensa águia de estimação para buscar o jovem.

Outra versão é que o próprio Zeus se transforma em águia e rapta, ele mesmo, Ganimedes de sua vida terrena. Para compensar os pais do rapaz, Zeus envia-lhes “cavalos de raça divina e uma videira de ouro.”¹⁵⁰ Outra versão da lenda conta que o rapto de Ganimedes foi impulsionado pela *paixão* de Zeus pelo belo jovem.

Uma beleza assim, ligada ao crime, lemos em uma nota dos cadernos do *arquivo institucional*, onde Piva escreve: “a beleza será *corrosiva*, ou não será”¹⁵¹, enquanto que na última página de *Nadja* Breton escreve: “a beleza será CONVULSIVA, ou não será.”¹⁵² Breton descreve a beleza como viu em Nadja, “nem dinâmica nem estática”:

Ela é como um trem que resfolga sem cessar na estação de Lyon, e que sei nunca vai partir, jamais partiu. É feita de impulsos, muitos dos quais não têm a menor importância, mas que sabemos ser

¹⁴⁸ PIVA, Roberto. *Corações de hot-dog*. Arquivo Roberto Piva: IMS-Rio, inédito, p. 23.

¹⁴⁹ PIVA, Roberto. *Mala na mão e asas pretas*. São Paulo: Globo, 2007, p. 82. O “Flash de Jazz Meia-Noite”, aliás, caberia muito bem no inédito *Corações de hot-dog* por se tratar de um poema sobre os garotos, figura principal do livro.

¹⁵⁰ KURY, Mario da Gama. *Dicionário de Mitologia Grega e Romana*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2008, p. 162.

¹⁵¹ PIVA, Roberto. Caderno de criação. Incipit: “A flor azul [...]”, Excipit: “[...] sítio 496 1480.” Arquivo Roberto Piva: IMS-Rio, 1993/1994. Grifo meu.

¹⁵² BRETON, André. *Nadja*. Trad. Ivo Barroso. São Paulo: Cosac Naify, 2012, p. 146.

destinados a provocar um Impulso, que tem importância. Que tem toda a importância que eu não gostaria de dar a mim mesmo. O espírito reivindica um pouco por toda parte direitos que não tem. A beleza, nem dinâmica nem estática. O coração humano, belo como um sismógrafo. Reino do silêncio...¹⁵³

Ao trocar “convulsiva” por “corrosiva”, Piva dá uma impressão de destruição e agressão à beleza, ela já não é mais um “impulso silencioso” captado pelo sismógrafo, nem tampouco a convulsão delatora de que “Alguma coisa não vai bem”, quando o corpo é arrebatado pela loucura ou pelo amor. É, ao invés, uma beleza possível somente em face da transgressão. Em outra nota de 1982, Piva escreve:

[...] Já Walter Benjamin sacava que “em Kafka, a beleza aflora apenas nos lugares mais secretos: por exemplo, nos acusados”. Só lido com a beleza dos marginais, trombadinhas, com dedos de neon & veludo, coxas nas tardes de vinhos e rosas. Bocas enlouquecidas. Garotos com olhos de Romy Schneider boiando ao nível do gin. [...]. 12 de julho de 1982.¹⁵⁴

Os personagens “acusados” de Kafka, nos quais Walter Benjamin detecta uma beleza, estão no interdito, embrenhados em seus processos judiciais sem fim, sem qualquer perspectiva de absolvição. Benjamin escreve que “é talvez essa desesperança que faz com que os

¹⁵³ Ibidem, p. 146.

¹⁵⁴ PIVA, Roberto. Caderno de criação. Incipit: “Trip Vortex 102(...)” Excipt: “[...] Loro 5,30H sai.” Arquivo Roberto Piva: IMS-Rio, 1982. Esta nota foi incorporada a um poema intitulado “Eu Roberto Piva animal de rapina”, publicado na revista *Escrita Revista Mensal de Literatura*, n. 33 de 1983. Ainda, o poeta cita a atriz austríaca Romy Schneider, falecida aos 43 anos, em 29 de maio de 1982, pouco antes de escrever o poema.

acusados sejam os únicos personagens belos na galeria kafkiana.”¹⁵⁵ No romance de Kafka, o personagem K. encontra a beleza dos acusados justamente no processo, que, como “um fenômeno estranho, de certa forma científico”, lhes cola ao corpo, imprimindo-lhes algo singular. Cito Kafka:

[...] os que têm experiência são capazes de distinguir, um a um, os acusados em meio a uma grande multidão. [...]. É que os acusados são os mais bonitos. Não pode ser a culpa que os torna bonitos, pois – pelo menos é o que tenho de dizer na condição de advogado – nem todos são culpados; pouco pode ser a punição acertada que os tornam tão bonitos agora, pois nem todos são punidos, tudo pode estar apenas, portanto, no processo instaurado contra eles que, de alguma maneira, a eles adere.¹⁵⁶

Assim como os acusados de Kafka que entram, mesmo injustamente, para o hall dos criminosos, os trombadinhas e os michês do poema de Piva mostram algo de uma beleza bandida expressa em suas vidas infames e marginalizadas. Há neles uma insolência alheia a qualquer lei ou norma, que lhes permite circular livremente seus corpos por beiras abissais. Os garotos de Piva não apresentam qualquer culpa ou desconforto por sua condição e esta “amoralidade” se aglutina à beleza noturna e suja que espelha a cidade.

Quando Michel Leiris escreve sobre a beleza das touradas no *Espelho da tauromaquia*, ele alude à beleza baudelaireana como uma das mais reveladoras, ou ainda cruciais, definições de um “ideal poético de beleza”. A beleza para Baudelaire é feita de contrastes, em que uma beleza “clássica ideal” seria rasgada por uma falha, uma fenda, um misto de “volúpia e amargura”. Leiris afirma que “para Baudelaire, beleza

¹⁵⁵ BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história cultural*. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994, p. 141.

¹⁵⁶ KAFKA, Franz. *O processo*. Trad. Marcelo Backes. Porto Alegre: L&PM, 2010, p. 214.

alguma seria possível sem a intervenção de algo de accidental (o infortúnio ou contingência da modernidade) que arranque o belo de sua estagnação glacial, como o Um sem vida faz-se Múltiplo concreto ao preço de uma degradação.”¹⁵⁷

Leiris explica que esta beleza baudelairiana não está somente nos contrastes, mas nos antagonismos mesmos, em seus choques, na forma dinâmica como se afrontam, como uma ferida que irrompe em uma imagem ideal, como sujeira ou rasgo em uma peça de seda ou, por outro lado, seria bela a própria ferida, a sujeira, o rasgo, iluminados por uma “ínfima gota ideal”. “Tudo se dará, sempre, entre esses dois polos, agindo como forças vivas: de um lado, o elemento reto da beleza imortal, soberana, plástica; do outro, o elemento torto, sinistro, a parte do infortúnio, do acidente, do pecado”, completa Leiris.

Ao lidar com a beleza dos trombadinhas, “com dedos de neon & veludo”, Piva está, de certa maneira lidando com uma beleza-ferida, um tanto inalcançável, não por ser ideal, mas justamente pelo limite onde ela se dá; algo transgressivo, por onde nada passa. Algo como os poucos centímetros que separam o chifre do touro e o corpo do toureiro, a pequena brecha entre a vida e a morte, ou a tangência de “coxas douradas” e uma transa “por qualquer grana”.

Vaga-bundos & vaga-lumes

Um traço de beleza que permanece nos lampejos de uma inocência perdida era o que Pier Paolo Pasolini via (entre outras coisas) nos poucos vaga-lumes que restaram nos campos do norte da Itália, nos anos 1960. Presente nos dois arquivos de Piva e em um poema publicado no *Ciclones*, Pasolini é visto por Piva como um artista controverso e

¹⁵⁷ LEIRIS, Michel. *Espelho da tauromaquia*. Trad. Samuel Titan Jr. São Paulo: Cosac & Naify, 2001, p. 25

polêmico; ele aparece nos arquivos como um provocador engajado politicamente, liberto sexualmente, mas que sucumbiu à violência. A única referência a Pasolini no *arquivo privado* é uma espécie de resenha manuscrita em que Piva faz suas considerações sobre a tradução brasileira do livro *Os jovens infelizes* (Brasiliense, 1990). O texto é dividido em quatro partes, as quais comento separadamente. Na primeira parte Piva escreve o seguinte:

Os jovens infelizes – Ed. Brasiliense

Pasolini – Dioniso: Paixão & Morte ¹⁵⁸

I

Com o título “Os jovens infelizes” a Editora Brasiliense lança uma antologia de escritos e artigos de jornal de Pier Paolo Pasolini (1922 – 1975), publicados nos livros “Scritti Corsari” & “Lettere Luterane”. Finalmente uma boa tradução de Pasolini com notas elucidativas sobre personagens & eventos do mundo político & literário da Itália. Tenho duas ressalvas quanto a tradução: traduziria “garoto” em vez de “rapaz” cada vez em que aparece a palavra “ragazzo”, pois estaria mais de acordo com o universo de Pasolini. A tradução brasileira de “Ragazzi di Vita” para “Meninos de Vida” é nesse sentido correta pois coincide com o mundo pasoliniano. Genariello, discípulo imaginário de Pasolini em “Lettere Luterane”, tem 15 anos, e é portanto um garoto. Idem Palosi & centenas de garotos pasolinianos que vimos em seus filmes. A outra ressalva é a tradução de “luciole” por “pirilampus” onde “vagalumes” estaria mais de acordo com o “velho universo agrícola e paleocapitalista” do autor.

¹⁵⁸ PIVA, Roberto. *Os jovens infelizes – Ed. Brasiliense Pasolini – Dioniso: Paixão & Morte*. Manuscrito. Arquivo privado. São Paulo, s.d. (Provavelmente de 1990, ano da publicação do livro de Pasolini).

Embora Piva considere boa a tradução da obra para o português, não deixa de observar que a tradução da palavra “*ragazzo*” para “garoto” ou “menino” seria melhor do que “rapaz”. Além de estar, como observa Piva, “mais de acordo com o universo de Pasolini”, a palavra “garoto” é importantíssima para o imaginário poético de Piva. Do mesmo modo, a palavra “*luciole*” é importante para a crítica à sociedade italiana pós-fascista, engendrada por Pasolini, palavra que deveria ter sido traduzida por “vagalumes”, na opinião do poeta.

É a partir da constatação de que os vaga-lumes desapareceram, que Pasolini relata uma “mutação antropológica”, tal como lê Vinicius Nicastro Honesko,¹⁵⁹ que teve consequências nefastas no “universo agrícola e paleocapitalista” cujo “espírito popular” era amado por Pasolini. Esta modificação, que vinha ocorrendo desde a unificação da Itália, culminou, em 1974, no que Pasolini chamou de “genocídio cultural”, quando afirmava que “o verdadeiro fascismo é aquele que tem por alvo os valores, as almas, as linguagens, os gestos, os corpos do povo.”¹⁶⁰

No livro *Sobrevivência dos vaga-lumes*, Georges Didi-Huberman explica que ao utilizar a imagem “lirica e delicada” do desaparecimento dos vaga-lumes, no *l'articolo delle lucciole* publicado em 1975 no jornal *Corriere della sera*, Pasolini chama a atenção para o enfraquecimento cultural pelo qual passava a Itália, nos anos 1970. Pasolini via uma intensa e irreversível adesão aos modelos impostos pelo que restou do fascismo que ele chama de um fascismo “democrático-cristão” – “*La continuità tra fascismo fascista e fascismo democristiano è completa e assoluta.*”¹⁶¹

[No sistema democrata-cristão] os “valores” que contavam eram os mesmos que eram importantes

¹⁵⁹ HONESKO, Vinicius Nicastro. Saló e Petróleo: agir apesar de tudo: Como pode o intelectual intervir no mundo?. *Cult*, São Paulo, ano 17, n. 196, p.27-29, nov. 2014.

¹⁶⁰ PASOLINI, Pier Paolo. Écrits corsaires. In DIDI-HUBERMAN, Georges. *Sobrevivência dos vaga-lumes*. Trad. Vera Casa Nova et ali. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011, p.29.

¹⁶¹ PASOLINI, Pier Paolo. Il vuoto del potere in Italia: L'articolo delle lucciole/O vazio do poder na Itália [o artigo dos vaga-lumes]. Trad. Davi Pessoa Carneiro. (n.t.) *Revista Literária em Tradução*, Florianópolis, ano 3, n. 4, p.104-117, mar. 2012, p. 106.

para o fascismo: a igreja, a pátria, a família, a obediência, a disciplina, a ordem, o não desperdício, a moralidade. Estes “valores” (como, de resto, durante o fascismo) eram “também reais”: pertenciam às culturas especiais e concretas que constituíam a Itália arcaicamente agrícola e paleoindustrial.¹⁶²

Junto dos vaga-lumes, desapareciam também os tímidos, mas autênticos lampejos do ser humano frente aos holofotes de uma política do espetáculo, os mesmos holofotes que eram, antes, os perseguidores de fugitivos nos campos de concentração. “É toda uma realidade do povo que, aos olhos de Pasolini, está prestes a desaparecer.”¹⁶³ A constatação do desaparecimento “irremediável” dos vaga-lumes, naquele momento mostrou, segundo Didi-huberman, uma espécie de imobilização causada por um “luto”, era um “desespero político”.

Muito antes de publicar l’articolo delle lucciole, Pasolini escreve uma carta ao amigo Franco Farolfi em 1941, em que descreve um momento feliz quando ainda se podia ver o cintilar esverdeado dos vaga-lumes no campo. Reproduzo fragmento:

[...] vimos uma quantidade imensa de vaga-lumes (...), que formavam pequenos bosques de fogo nos bosques de arbustos, e nós os invejávamos porque eles se amavam, porque se procuravam em seus voos amorosos e suas luzes (...), enquanto nós estávamos secos e éramos apenas machos numa vagabundagem artificial.

Pensei então no quanto é bela a amizade, e as reuniões dos rapazes de vinte anos, que riam com suas másculas vozes inocentes e não se preocupam com o mundo a sua volta, continuam vivendo, preenchendo a noite com seus gritos (...). Sua virilidade é potencial. Tudo neles se transforma em

¹⁶² Ibidem, p. 112.

¹⁶³ DIDI-HUBERMAN, Georges. *Sobrevivência dos vaga-lumes*. Op. cit., p. 34.

risos, em gargalhadas. Sua impetuosidade viril nunca fica mais evidente e inquietante do que quando eles parecem ter voltado a ser crianças inocentes (...), porque em seus corpos permanece sempre presente sua juventude total, alegre.¹⁶⁴

Percebemos aqui, neste bosque repleto de vaga-lumes, uma cena em que a inocência se arrasta da infância até a juventude e também ao seu revés, pois que os pequenos insetos luminosos provocam a alegria infantil de um brinquedo. Didi-Huberman observa que há nesta amizade expressa em gritos e gargalhadas uma potente “alternativa aos tempos muito sombrios ou muito iluminados do fascismo triunfante.”¹⁶⁵

A metáfora do desaparecimento dos vaga-lumes se refere ao desaparecimento de sinais da inocência “aniquilados pela noite – ou pela luz ‘feroz’ dos projetores – do fascismo”¹⁶⁶ e dos “shows políticos, dos estádios de futebol. Dos palcos de televisão”, mas é também, por outro lado, a imagem de um desejo sexual, pois os vaga-lumes se iluminam em bandos na busca de parceiros para procriar. O desaparecimento de uma tal dança, tão erótica quanto iluminada, diz respeito tanto às “formas marginais da sexualidade”, pois que aparecem somente em meio à escuridão, das quais compartilhava Pasolini, quanto ao seu desejo fugaz de “emancipação política”.

Piva compreendeu a infelicidade que causou a Pasolini ver sua vida particular se tornar pública, se tornar alvo. Na segunda parte da resenha, Piva opina a respeito das dificuldades enfrentadas por Pasolini por ter mantido um comportamento desregrado, inaceitável para os moldes daquela moralidade neofascista.

II

Como deveria viver um homem que é:
homossexual, escritor, comunista, cineasta,

¹⁶⁴ PASOLINI, P. P., *Lettere*, 1940 – 1954. In DIDI-HUBERBAN, Georges. *Sobrevivência dos vaga-lumes*. Op. Cit., p. 19, 20.

¹⁶⁵ DIDI-HUBERBAN, G. *Sobrevivência dos vaga-lumes*. Op cit., p 20.

¹⁶⁶ Ibidem, p. 26.

jornalista político, poeta, homem de teatro, etc. no mundo dos muitos infelizes? A resposta foi a vida perturbadora da ordem sexual, ideológica, artística, levada por Pasolini num meio dominado por “Penteus italianos, medíocres, mesquinhos imbecis; não são sequer dignos de ser dilacerados pelos Mênades”. Por isso que em “Carta aberta a Silvana Mangano”, Pasolini escreve: “Para voltar a nós ambos, reconhecemos Dionísio: mas com medo, um medo nascido no mundo dos Muitos Infelizes.”

Este “bárbaro” sabia que a sociedade de consumo, cujo poder é planetário, requer indivíduos massificados, dóceis, conformistas, que não perturbem a lógica do consumismo. O sagrado, a beleza dos garotos de periferia, os vagalumes, os terrenos baldios, são valores não contabilizados pelo neo-capitalismo enquanto “valores” mas somente se pudermos transforma-los em negócio. Este pragmatismo implacável, empurra as relações eróticas & amorosas para a camisa de força do casal heterossexual consumidor.¹⁶⁷

Piva constata que a única vida possível para Pasolini foi ser um “perturbador da ordem” em meio àquela sociedade baseada na “racionalidade e no bom senso”, cujos valores só são assim considerados na medida em que podem ser transformados em negócio, valores que tem seu preço. Piva utiliza o conceito dos “Muitos Infelizes” de Elsa Morante,¹⁶⁸ citado por Pasolini na carta aberta à Silvana Mangano,

¹⁶⁷ PIVA, Roberto. *Os jovens infelizes – Ed. Brasiliense Pasolini – Dioniso: Paixão & Morte*. Manuscrito. Arquivo privado. São Paulo, s.d.

¹⁶⁸ Esta ideia dos “muitos infelizes” aparece em um poema de Elsa Morante intitulado *La canzone degli Infelici Molti e dei Felici Pochi*. Em seu livro *Il mondo salvato dai ragazzini*, Morante explica de que se trata essa ideia dos “*infelici molti*” e “*felici pochi*”: “O que significa F. P.? Trata-se de uma abreviação para Felizes Poucos. E quem são os Felizes Poucos? Explicá-lo não é fácil, porque os Felizes Poucos são indescritíveis. Embora poucos, existem de toda raça sexo e nação época idade sociedade condição e religião. Pobres e ricos (porém, se nascem pobres, eles, em geral, assim permanecem, e se nascem ricos, logo se tornam pobres) jovens e velhos (porém

designados como “Penteus”, cuja crítica remonta ao mitológico Penteu, rei de Tebas, que teria proibido o culto a Dionísio. Pasolini explica serem os “muito infelizes” a maioria das pessoas que vivem sob tal “racionalidade e o bom senso, que não compreendem a graça de Dionísio, a sua liberdade, e, por isso, terminam cruelmente na carnificina: uma carnificina, afinal, que tem a própria irracionalidade como força dominante.”¹⁶⁹

Na carta à atriz Silvana Mangano, citada na nota de Piva, Pasolini fala da profunda tristeza pela qual estava passando, por estar envolto em um processo contra o filme Teorema, no qual a atriz foi protagonista. Ele escreve como que um desabafo, assumindo a *mea culpa* pelo processo judicial, mas constata, ao mesmo tempo, que tanto ele quanto a atriz são “dionisiacos” no sentido de estarem inconformados e terem, cada um, de uma forma diferente, sofrido as consequências de tal processo. A imagem de Dionísio é o índice de um comportamento além daquela moral ditada e solicitada, pois Pasolini não deixa de observar, na carta para Mangano, que esta força dionisíaca atua tanto para a beleza e felicidade, quanto para a violência e a barbárie.

O Pasolini inconformado e “bárbaro” sentiu uma amargura massacrante por permanecer em suas agruras dionisíacas, e Piva compreende muito bem sua vida “perturbadora” de quem constatar a aniquilação, sem volta, do “espírito popular” daquela gente que amava, como escreve no *l'articolo delle lucciole*:

difficilmente eles chegam a tempo à velhice) lindos e feios (para dizer a verdade, eles, mesmo quando são popularmente considerados feios, na REALIDADE, são bonitos; mas a REALIDADE é raramente visível às pessoas... Em suma. Objetivamente, por justiça, aqui se certifica, fielmente, que os F. P. são todos e sempre lin-dís-si-mos, mesmo se por sua conta as pessoas não o percebam). MORANTE, Elsa. *Il mondo salvato dai ragazzini* (1968, p. 119). In BARBOSA, Davi Pessoa Carneiro. **A escritura ambivalente**: Elsa Morante - Macedônio Fernández. 2013. 243 p. Tese (Doutorado) - Universidade Federal de Santa Catarina, Centro de Comunicação e Expressão, Programa de Pós-Graduação em Literatura, Florianópolis, 2013, p. 162.

¹⁶⁹ PASOLINI, Pier Paolo. Carta aberta a Silvana Mangano. In *Caos – Crônicas políticas*. Trad. Carlos Nelson Coutinho. São Paulo: Brasiliense, 1982, pp. 73-76.

[...] para entender as mudanças pelas quais as pessoas passaram, é necessário amá-las. Eu, infelizmente, as amei [...]. Tratava-se de um amor real, radicado no meu modo de ser. Vi, assim, “com meus sentidos”, o comportamento forçado do poder do consumismo recriar e deformar a consciência do povo italiano, até chegar a uma degradação irreversível.¹⁷⁰

Em suas últimas entrevistas, dos anos 1970, Pasolini expressa uma nostalgia das “pessoas pobres e verdadeiras que lutavam para derrubar o patrão, mas sem querer com isso tomar o seu lugar.”¹⁷¹ Didi-Huberman explica que era

uma maneira anarquista, ao que tudo indica, de desconectar a resistência política de uma simples organização de partido. Uma maneira de não conceber a emancipação segundo o modelo único de uma ascensão à riqueza e ao poder. (...) Isto não acontecia sem uma certa “mitificação” do povo, sem dúvida. Mas o mito – o que Pasolini chamava com frequência de “força do passado” (...), fazia parte, justamente segundo ele, da energia revolucionária própria dos miseráveis, dos excluídos do jogo político corrente.¹⁷²

O que chama a atenção na leitura de Didi-Huberman e que também chamou a atenção de Piva foi esta forma anárquica de resistência política, que para Piva estava mais associada a uma necessidade de desordem e “confusão”, de “esculhambar” a organização do partido político, ou seja, desestabilizar a instituição. Vemos nestas notas escritas em cadernos diferentes do arquivo institucional, a reunião de imagens, de

¹⁷⁰ PASOLINI, Pier Paolo. Il vuoto del potere in Italia: L'articolo delle lucciole. Op. cit., p. 114.

¹⁷¹ PASOLINI, Pier Paolo. Nous sommes tous en danger. In DIDI-HUBERMAN, Georges. *Sobrevivência dos vaga-lumes*. Trad. Vera Casa Nova et ali. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011, p.33.

¹⁷² DIDI-HUBERMAN, Georges. *Sobrevivência dos vaga-lumes*. Op. Cit., p. 34.

modo até desordenado, em torno das questões criticadas por Pasolini como a industrialização e a sociedade de consumo:

Intelectual brasileiro entra em partido político para lavar chão, para ser Devoto, Pasolini entrou em partido político para criticar, pra esculhambar. Os poetas deixaram de ser bruxos pra serem broxas. Fantasma-Eunucos deste teatro de Sombras que é a sociedade Industrial. Bibelos do Consumo devidamente etiquetados & vacinados contra a Raiva, a nossa viagem Xamânica começa agora: para as praias desertas & florestas do mundo, rumo ao centro da Terra cidade lúcida & quente. Ilha Comprida 90 ¹⁷³

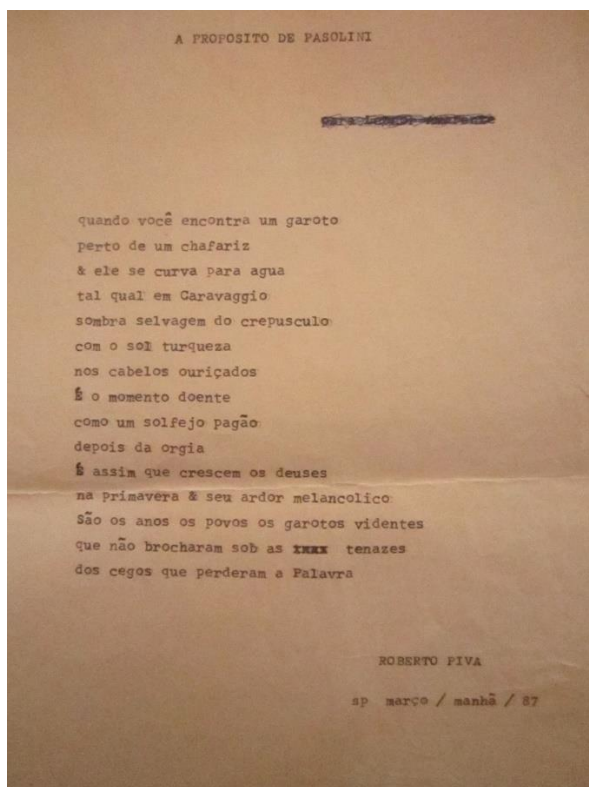
Pierre Clusters, Bataille, G. Freyre, Mircea Eliade & Pasolini, iluminados, xamãs, Profetas da diversidade contra a homovalência. A sociedade industrial-tecnológica só nos fez perder o instinto. Apoiar a nova Barbárie, Punks, & índios urbanos, Anarquia contra anarquismo. Dionysos deus da desordem & da vegetação. Itapecerica 86 ¹⁷⁴

Muito de acordo com a visão de Pasolini, Piva também expressa esta “mitificação” do povo, identificada por Didi-Huberman, sendo os pivetes e os michês seus ícones marginais, além dos índios e dos “Punks” vistos como uma “nova Barbárie”. Na poesia de Piva, mais do que uma autêntica energia revolucionária, estes seres periféricos são dotados de uma resistência composta de excitação jovial e ingênua, para persistir

¹⁷³ PIVA, Roberto. Caderno de criação. Incipit: “A máfia de branco [...]”, Excipit: “[...] P.S. É deslumbrante”. Arquivo Roberto Piva: IMS-Rio, 1980 -1990. Este texto foi publicado como poema primeiro na revista Chiclete com Banana, n. 23 de 1990 e depois na reunião de poemas, textos em prosa e manifestos intitulada “Sindicato da Natureza” no volume 3 das obras reunidas pela editora Globo. PIVA, Roberto. Estranhos Sinais de Saturno. Op. Cit., p. 183.

¹⁷⁴ Idem. Caderno de notas. Incipit: “Diários, poesias, entrevistas [...]”, Excipit: “[...] jejum da prosperidade”. Arquivo Roberto Piva: IMS-Rio, 1980 – 1987.

com a existência daquela inocência que Pasolini via se esvaír dos jovens italianos. Para Piva, a única solução aparente era a preservação desta energia que culminava na potência sexual, ou seja, a preservação do instinto, e o abandono dos centros urbanos, como lugar contaminado pelo consumismo. Aparentemente foi com o efeito desta resistência que Piva compôs o poema “A propósito de Pasolini”:



175

¹⁷⁵ PIVA, Roberto. *A propósito de Pasolini*. Datiloscrito. Arquivo privado. São Paulo, março de 1987. Do mesmo poema há uma cópia manuscrita no *arquivo institucional* (IMS-Rio) e o poema foi publicado no *Ciclones* (PIVA, 2008, p. 103)

A propósito de Pasolini

quando você encontra um garoto
perto de um chafariz
& ele se curva para água
tal qual em Caravaggio
sombra selvagem do crepúsculo
com o sol turquesa
nos cabelos ouriçados
é o momento doente
como um solfejo pagão
depois da orgia
é assim que crescem os deuses
na primavera e seu ardor melancólico
são os anos os povos os garotos videntes
que não broxaram sob as tenazes
dos cegos que perderam a Palavra

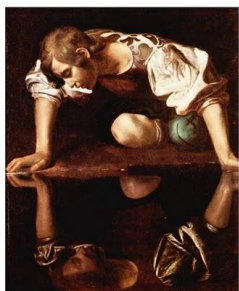
No poema de 15 versos o poeta descreve uma cena. É uma imagem entre a luz e a e a sombra, referência direta ao barroco de Caravaggio. Composta sob um ângulo fechado e estático, em que os “cabelos ouriçados” do garoto, curvado para a água de um chafariz, brilham na tremeluzente água que se move sob o raio “turquesa” do sol poente. A esta cena, o poeta compara um outro momento, outra cena, que desta vez, ao invés de estática exprime a sensação de um momento ínfimo, um “momento doente” determinado pelo tempo e pela leveza surda de um cantarolar: “um solfejo pagão”. Um ritmo pagão que parece encher tanto de alegria quanto de mal-estar aquele instante “doente” “depois da orgia”. Impossível não lembrar da obra *Pequeno Baco doente*, considerado um

autorretrato de Caravaggio,¹⁷⁶ e principalmente do menino *Narciso* do mesmo pintor, em que a luz da pintura forma um arco que vai do braço esquerdo, passando pelo pescoço, ao braço direito, encontrando equilíbrio do brilho de seu joelho.¹⁷⁷

É desta orgia báquica, claramente impregnada do deus do vinho, de onde o poeta propõe o “crescimento” dos deuses, como frutas que amadurecem a seu tempo. Estes “meninos-deuses” não aparecem, contudo, sem uma dose de languidez, cuja “sombra selvagem” de “videntes” escurece os “anos” e os “povos”. Aquela época em que o povo



¹⁷⁶ *Pequeno Baco doente* (autorretrato, cerca de 1593-1594). Óleo sobre tela 67 x 53 cm. Galleria Borghese, Roma, Itália .



¹⁷⁷ *Narciso* (1597-1599). Óleo sobre tala 113,3 x 95 cm. Galleria Nazionale d'Arte Antica, Roma, Itália.

italiano de Pasolini perdera a liberdade e a inocência de seus corpos e teve ameaçada a riqueza de seus dialetos em vista da ofuscante dominação do idioma oficial. Mas a potência sexual transgressiva dos “garotos-deuses” – “sombra selvagem”, “orgia”, “não broxaram” – persiste no poema: os “garotos videntes” não sucumbiram a esta escuridão, à cegueira causada pelos “holofotes” da sociedade espetacularizada, denunciada com pesar por Pasolini e criticada nas notas de Piva. Eles são, como os vaga-lumes, estes pálidos lampejos tremeluzentes que se pode ver desde o crepúsculo até a noite mais densa.

Na terceira parte do texto que Piva escreve sobre Pasolini, ele continua citando a carta a Silvana Mangano em que o cineasta italiano discorre sobre a necessidade de compreender a própria irracionalidade, um dionisismo que, nas observações de Piva, acaba por se tornar um tormento para artistas que, como ele mesmo, não são capazes de se conformar com a “dessacralização” da vida nas metrópoles modernas. Um pouco mais catastrófico do que Pasolini, Piva menciona grandes desastres causados pelo homem que nega a irracionalidade e vive imerso em um totalitarismo consumista esmagador. É à possessão por Dionísio que Piva atribui tanto a força criativa quanto a melancolia de Pasolini:

III

É por isso que os seres possuídos pelo deus Dioniso, são abrigados na sociedade dominada pelos Muito Infelizes à “renúncia ou compromisso são drogas com as quais buscamos encher o vazio deixado por aquela metade de felicidade que não estamos em condições de desfrutar.” Mas Dioniso é um deus Caprichoso, irracional que provoca a ruína dos Muitos Infelizes, pois é “a própria incompreensão dessa irracionalidade que a leva irracionalmente à ruína.”

Os genocídios, os desastres ecológicos em escala planetária, a criminalidade, as epidemias, etc. são exemplos desta incompreensão da própria Sombra, da própria irracionalidade. Todas reações negativas devido a falta de sentido da vida urbana,

esta dessacralização que atinge as metrópoles modernas, transformando-as numa arena de autómatos.

Pasolini foi um xamã, “guia espiritual da comunidade” (M. Eliade), chamando para si, incorporando, trabalhando no próprio corpo o fascismo, a repressão clerical, o lixo cultural da sociedade de consumo, elaborando alquimicamente todas estas trevas para transmutá-las no Ouro luminoso de Eros.

Finalmente, Piva termina escrevendo como o “espírito Dionisiaco” dos artistas inconformados com seu tempo acaba por condená-los a um fim trágico, imerso na violência como foi o assassinato de Pasolini. Curioso notar que Piva assume o michê Pino Pelosi como o único responsável pela morte do cineasta, enquanto sabemos que, em virtude de uma série de denúncias de corrupção e ligação da Máfia com o Partido Democrata Cristão, publicadas no jornal *Corriere della Sera*, havia muitas autoridades interessadas em calar Pasolini. O fato de que Pasolini circulava entre michês e criminosos, com quem tentou uma negociação para resgatar o filme *Salò do roubo*,¹⁷⁸ talvez não fosse do conhecimento de Piva, na época. Piva parece preferir a cena de um crime passional, cometido por um jovem rapaz no rompante da sua selvageria irracional, tal como uma Mênade:

IV

Muitas vezes porém, poetas & artistas tomados por Dioniso pagam caro seu inconformismo. As biografias de Rimbaud, Lautréamont, Genet, Dino Campana, Sade, Artaud, Caravaggio, Crevel, Qorpo Santo, Nietzsche, Nerval, Trakl, etc. estão aí para não me deixar mentir.

¹⁷⁸ Cf. VULLIAMY, Ed. Quem realmente matou Pier Paolo Pasolini. **Folha de São Paulo**. São Paulo, 28 ago. 2014. Ilustríssima. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/ilustrissima/2014/08/1507499-quem-realmente-matou-pier-paolo-pasolini.shtml>>. Acesso em: 13 mar. 2015

As Mênades do bom senso, da razão, do conformismo, estão sempre a espreita para o linchamento cultural. E foi na madrugada de 1º. de novembro de 1975, num lugar isolado, que uma destas Mênades matou & despedaçou Pasolini-Dioniso fazendo seu grande coração explodir sob o peso do carro do poeta. O assassino era uma Mênade de 17 anos. Uma Mênade chamada Pino Pelosi.

Esta Mênade é vítima, por sua vez, daquela “mudança antropológica” causada pela transição de uma cultura paleoindustrial para o “neo-capitalismo” (Piva), que transformara a sociedade italiana em “um povo degenerado, ridículo, monstruoso, criminoso. Basta caminhar pelas ruas para compreendê-lo”¹⁷⁹, afirmava Pasolini. Ele, que se sabia dionisiaco, sucumbiu, no mundo dos “*infelici molti*”.

Enfim, este “coração explodido” do Pasolini de Piva parece se revelar muito mais naquele do corpo jovem e nu “possuído pelo deus Dionísio” que em seu êxtase, em seu transe de celebração, não sente o vento cortante de uma manhã gelada, mas o calor dos primeiros raios de sol da aurora – “Eu me despi e dancei em honra da luz (*io mi sono denudato e ho danzato in onore della luce*); eu estava completamente branco (...), enquanto os outros, envolvidos em seus cobertores como peões, tremiam ao vento.”¹⁸⁰

Corpos que dançam, apesar de tudo, são os garotos pintados em luzes barrocas de Caravaggio, mas com um traço turquesa de melancolia – “sol turquesa” –, aqueles “*felici pochi*”, que Piva captura de sua leitura de Pasolini.

¹⁷⁹ PASOLINI, Pier Paolo. Il vuoto del potere in Italia: L'articolo delle lucciole. Op. cit, p. 114.

¹⁸⁰ PASOLINI, P. P., *Lettere*, 1940 – 1954. In DIDI-HUBERBAN, G. *Sobrevivência dos vagalumes*. Trad. Vera Casa Nova et ali. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011, p. 22.

Experiência & poema

*“De tudo quanto se escreve, agrada-me apenas o que
alguém escreve com o próprio sangue. Escreve com
sangue; e aprenderás que sangue é espírito.”
Zaratustra – Friedrich Nietzsche*

Para Walter Benjamin, a experiência já não seria mais comunicável como antes. Em 1933, em seu texto *Experiência e pobreza*, ele diagnostica uma experiência de pobreza no cotidiano iniciado pela catástrofe da guerra, “pois jamais houve experiências tão desmoralizadas como as estratégias pela guerra de trincheiras, as econômicas pela inflação, as físicas pela fome, as morais pelos donos do poder.”¹⁸¹ Há na impossibilidade moderna de transmissão da experiência, ou ainda, na nossa pobreza de experiência, a necessidade de um recomeço a partir das ruínas deixadas pelas tragédias. Alguns dos melhores artistas para Benjamin se caracterizam pela “absoluta desilusão com a própria época” e, ao mesmo tempo, se identificam totalmente com ela. Benjamin diz que os homens já não aspiram a um novo tipo de experiência, mas, ao contrário, eles buscam livrar-se de toda a experiência desejando “um mundo em que eles possam fazer valer tão pura e claramente a sua pobreza, interna e externa, que isso resulte algo decente.”¹⁸²

Dialogando com esta análise de Benjamin, Agamben, em seu *Ensaio sobre a destruição da experiência*,¹⁸³ nos lembra de que, hoje, a “pacífica existência cotidiana em uma grande cidade”¹⁸⁴ é perfeitamente suficiente para a destruição da experiência. Numa sociedade em que o provérbio, forma mais tradicional de transmissão de experiências, foi trocado pelo *slogan*, bordão implacável da política e da publicidade, o

¹⁸¹ BENJAMIN, Walter. Experiência e pobreza. In: *Documentos de cultura, documentos de barbárie*: escritos escolhidos. Trad. Celeste M. H. Ribeiro de Sousa [et al.]. São Paulo: Cultrix, 1986, p. 195.

¹⁸² *Ibidem*, p. 197, 198.

¹⁸³ AGAMBEN, Giorgio. *Infância e história: destruição da experiência e origem da história*. Trad. Henrique Burigo. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2005.

¹⁸⁴ *Ibidem*, p. 21.

homem moderno sempre volta para sua casa extenuado por uma imensa quantidade de eventos e informações, sendo que nenhum deles se tornou experiência. Ainda que, como constata Agamben, “talvez jamais como hoje a existência cotidiana tenha sido tão rica de eventos significativos,”¹⁸⁵ falta-nos a capacidade de traduzir e/ou adquirir experiência. Hoje, a experiência é possível somente fora do homem. Contudo mais do que a instrução dos museus, talvez a experiência literária traga uma alternativa.

Em confronto com a ideia de Agamben de que no contemporâneo a experiência está destruída, Georges Didi-Huberman propõe que, através da “ressurgência da imagem”, ou ainda da “sobrevivência dos vagalumes”, ainda há, na arte, imagens que reaparecem e fazem transparecer “algum resto”, algum “vestígio ou sobrevivência” da possibilidade de experiência. Didi-Huberman observa que Benjamin fala do “declínio da experiência”, da perda da habilidade de narrar, que seria um declínio da faculdade de transmissão de experiências e não exatamente sua aniquilação. Enquanto Agamben entende o diagnóstico de Benjamin como uma queda, uma destruição sem recurso, Didi-Huberman, contudo, insiste que nos cabe compreender que esse movimento de queda (esse diagnóstico de uma completa anestesia contemporânea), de pequenas luzes (a exemplo dos vagalumes, lembremos) que só podem ser vistas quando os holofotes miram para outro lado, é o que torna possível o reconhecimento da beleza daquilo que desaparece:

O valor da experiência caiu de cotação, mas cabe somente a nós, em cada situação particular, erguer essa queda à dignidade, à “nova beleza” de uma coreografia, de uma invenção de formas. Não assume a imagem, em sua própria fragilidade, em sua intermitência de vaga-lume, a mesma potência, cada vez que ela nos mostra sua capacidade de reaparecer, de *sobreviver*?¹⁸⁶

¹⁸⁵ Ibidem, p. 22

¹⁸⁶ DIDI-HUBERMAN, Georges. *Sobrevivência dos vaga-lumes*. Trad. Vera Casa Nova et. al. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011, p. 127.

As imagens poéticas, recurso notável na poesia de Piva, assumem talvez uma alternativa de sobrevivência, até mesmo de resistência, através de uma poesia impregnada de vivências; suas imagens compostas no limite do onírico e do visceral vêm afirmar a *experiência literária* como um tipo de experiência ainda possível de ser comunicada no mundo contemporâneo.

Maurice Blanchot discute o espaço da experiência literária, a partir da noção de experiência apresentada nos *Cadernos de Malte Laurids Brigge* de Rainer Maria Rilke, em uma passagem onde Rilke diz que “os versos não são sentimentos, são experiências. Para escrever um único verso, é preciso ter visto muitas cidades, muitos homens e coisas...”¹⁸⁷ Blanchot explica que para Rilke a poesia não é a expressão das vivências de uma grande personalidade que as imprime como lembranças em seus versos. As lembranças estão imbricadas no trabalho da poesia para serem esquecidas e “metamorfoseadas” em versos.

A arte é experiência por ser uma busca determinada por suas indeterminações e a obra literária nascida sob o signo de tantas incertezas tende a ser, ela mesma, a que questiona o artista, levando-o a viver nas incertezas da arte. A obra para Blanchot é experiência na medida em que ela atrai o autor à sua impossibilidade, como uma transgressão, pois está sempre em confronto com seu próprio limite. Sua exigência fundamental está ligada, nem tanto a “uma nova disposição da alma e do espírito”, mas ao aniquilamento de si mesmo. Experiência significa então o “contato com o ser, renovação do *eu* nesse contato – uma prova, mas que permanece indeterminada.”¹⁸⁸

Quanto a Valéry, quando escreve que um verdadeiro pintor e um verdadeiro poeta buscam a arte “por toda a sua vida”, Blanchot explica que ele alude a uma forma de experiência artística implicada na *persistência*, pois a poesia depende do poeta, depende de sua constante busca, ainda que ele nunca venha a ser “senhor do que busca”, ela

¹⁸⁷ BLANCHOT, Maurice. A morte possível. In: *O espaço literário*. Trad. Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Rocco, 1987, p. 83.

¹⁸⁸ BLANCHOT, Maurice. A morte possível. Op. Cit., p. 83

promove a incerteza de sua existência. Blanchot diz que para Valéry a poesia parece não requerer nada além de um trabalho e uma atenção a todos seus instantes. Poetar é um exercício, contudo ele passa pelo que Blanchot chama de espírito, “um ponto puro onde a consciência” é capaz de converter um “poder vazio” em um “poder real” e percorrer seus limites estreitos. A poesia é ela mesma esta pureza do espírito em que a linguagem se encontra com “o infinito de suas combinações e a extensão de suas manobras.”¹⁸⁹

Há nesta abordagem circular, uma “terrível imposição” que reduz a experiência artística em “pesquisa puramente formal”, mas é justamente a partir da forma, como um ponto paradoxal, que tudo se torna enigma.

Os versos são experiências, ligadas a uma abordagem viva, a um movimento que se concretiza na seriedade e no trabalho da vida. Para escrever um único verso, é necessário ter esgotado a vida. [...]: para escrever um só verso, é preciso ter esgotado a arte, ter esgotado a vida na busca da arte. Essas duas respostas possuem em comum a ideia de que a arte é experiência, porque é uma pesquisa, não indeterminada, mas determinada por sua indeterminação, e que passa pela totalidade da vida, mesmo que pareça ignorar a vida.¹⁹⁰

Para Blanchot, o artista que busca sua obra “por toda a vida” converte a si mesmo na busca de uma atividade cujos objetivos e meios são incertos, e sua única certeza é a “paixão absoluta” que esta busca lhe exige. Lembremos que a partir de 1983, quando Piva abandona a docência, se entrega completamente à experiência literária, com a qual vive seus próximos vinte e sete anos.

A nota do diário de André Gide de julho de 1922, incluída ao pé da página do texto de Blanchot, me parece ainda muito apropriada para pensar esta relação indeterminável do autor com sua obra e, no caso de

¹⁸⁹ BLANCHOT, Maurice. A morte possível. Op. Cit., p. 84.

¹⁹⁰ Ibidem, p. 77.

Piva, do poeta com seu arquivo. Gide diz que tão logo concebido, o livro dispõe inteiramente dele, e para o livro, tudo no autor, “até ao mais profundo do eu, é seu instrumento”. E completa: “Já não tenho outra personalidade senão aquela que convém a essa obra...”¹⁹¹

Quando em seu livro, *El dialogo inconcluso*, Maurice Blanchot escreve sobre a “experiência limite” de Bataille, afirmando que “la experiencia límite es la respuesta que encuentra el hombre cuando ha decidido ponerse radicalmente en entredicho” e tal experiência compromete todo o ser pois “expresa la imposibilidad de detenerse (...) en las certezas del saber y de la creencia”¹⁹², ele parece suspender qualquer resposta para que a consequência do ato mesmo de uma experiência limite com a linguagem, permaneça sempre às voltas com as dúvidas inerentes a este processo.

Assim, podemos perceber que os arquivos de Piva – formados de notas, poemas, manifestos e livros, cuja abordagem de vida não se concretiza somente na “seriedade e no trabalho”, como quer Blanchot, mas em um trabalho permeado pelo “completo desregramento dos sentidos” (para utilizar o termo rimbaudiano), ou ainda, que se coloca sempre em um interdito radical, cujas imagens permanecem e se repetem – mostram lampejos de resistência. Resistência a um sistema econômico cada vez mais voltado às grandes corporações, e a uma sociedade cada vez mais voltada para as luzentes estrelas e astros da TV; mas, mostra principalmente uma forte resistência contra qualquer sistema de vida baseado na moral – por isso o homossexualismo como alternativa para o casal heterossexual, reprodutor, trabalhador, parte da roda da economia; o xamanismo e o candomblé como alternativa para o catolicismo; maconha, LSD, cogumelo, chaves para a saída à outra dimensão da realidade como veículos de crítica ao *establishment*, como podemos ver, por exemplo, nesta nota:

¹⁹¹ GIDE, André apud BLANCHOT, Maurice. Idem.

¹⁹² BLANCHOT, Maurice. *El dialogo inconcluso*. Trad. Pierre de Place. Caracas -VE: Monte Avila Editores, 1993, p. 331

(LSD, Cogumelo...) os animais selvagens me dizem mais do que 90 % dos humanos. os adolescentes são os intermediários dos deuses, com sua graça primitiva não aculturada pela civilização do consumo... Nos anos 60 e 70 me transformei no meu próprio laboratório de experiências psicodélicas & outras. Nunca mais abandonei a relação mágica-intuitiva como forma de conhecimento A mortalidade Consciência Cósmica é o amor o grito de todo homem não institucionalizado.

Itatiaia, 83 ¹⁹³

Em termos formais, suas notas breves, poemas curtos, texto em itens numerados, expõem as ideias de modo condensado. Por outro lado, os escritos aos quais ele deu mais de seu tempo se desdobram em repetições, incluindo uma nova conclusão ou excluindo uma anterior. Este procedimento mostra uma total insubordinação ao tempo ou a qualquer necessidade de continuação de algum argumento.

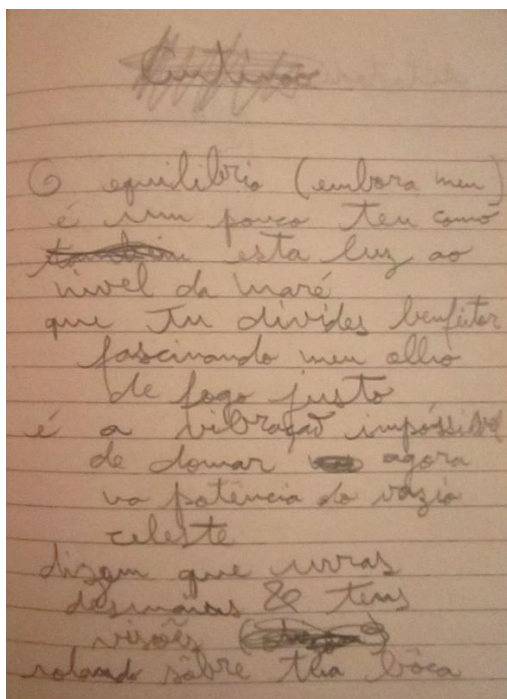
Não quero dizer com isso que Piva tenha sido um poeta displicente, pelo contrário, ele foi muito rigoroso, sobretudo no que diz respeito à publicação de seus poemas, o que podemos constatar nas várias versões de poemas que se encontram nos arquivos e também em seu livro inédito, *Corações de hot-dog* que foi visivelmente submetido a correções. Antonio Zago, o amigo com quem Piva datilografou os poemas do *Corações*, depõe sobre a exigência e o rigor do poeta na hora de passar os poemas para sua versão que seria definitiva. Zago diz: “(...) às vezes a gente batia novamente, umas cinco, dez vezes, até ficar na postura que ele queria. Então a gente ia jogando.... 'não, faz de novo'... Que pra mim, tudo que eu aprendi sobre poesia foi fazendo esse trabalho.”¹⁹⁴

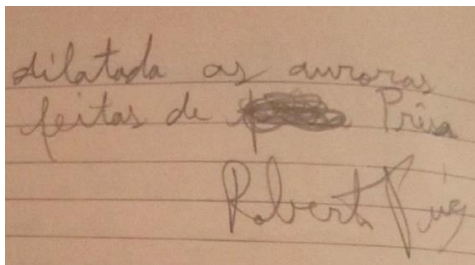
¹⁹³ PIVA, Roberto. “Experimento Xamânico I - Mala na mão & asas pretas”. Caderno de notas. Arquivo Roberto Piva: IMS-Rio, 1980 – 1987.

¹⁹⁴ Entrevista com Antonio Zago feita em São Paulo em novembro de 2015.

O exercício todo que está registrado nos arquivos demonstra uma incessante busca nos limites de suas vivências impregnadas da linguagem, e ao revés a linguagem encharcada da vivência das ruas, das estradas, de suas paixões que se mostram extremas, tudo isso, posto em uma poética do êxtase. Nas rasuras e alterações, dos manuscritos, é visível um esforço de “pintar” no poema a imagem mais fiel possível daquilo que o poeta “vê”, de seu delírio mais íntimo.

Podemos notar várias alterações em poemas, principalmente no arquivo privado, como por exemplo, no manuscrito do *Piazzas*. No poema reproduzido a seguir podemos ver as rasuras feitas pelo autor e, a seguir, a transcrição do poema do modo como foi publicado com o título “Piazza VII”:





Piazza VII

O equilíbrio (embora meu)
é um pouco teu como esta luz ao nível da maré
que tu divides benfeitor fascinando meu olho de fogo
justo
é a vibração impossível de domar agora na potência do
vazio celeste
dizem que urras
desmaias & tens visões
rolando sobre tua boca dilatada as auroras feitas de
Presa¹⁹⁵

Em uma entrevista concedida a Paulo Mohylovsky, publicada originalmente na revista argentina *Cerdos y Peces* em maio de 1987, Roberto Piva conta que uma parte de sua experiência com a poesia se deu através do contato com a poesia surrealista. Ele diz que o mais importante na relação e no estudo dessa linguagem delirante, foi fazê-la “penetrar no sangue”, e completa:

É aquilo que dizia Vicente Ferreira da Silva, que há dois tipos de leitores: um que acumula informação, que não serve para nada; e outro, que transforma aquilo que leu em sangue, em vida. Tudo aquilo que eu li transformei em vida. Inclusive, seguindo a orientação de Octavio Paz: “Poesia é subversão do corpo”. Daí, todas as formas de amor, todas as

¹⁹⁵ PIVA, Roberto. *Um estrangeiro na Legião*. Op. Cit., p. 97.

formas de erotismo, todas as formas de relacionamento, todas as formas de contestação...”¹⁹⁶

O mais importante para Piva, em suas leituras dos surrealistas, do futurismo italiano, da geração beat, de clássicos como Dante e Villon, dos expressionistas alemães George Trakl e Gottfried Benn, de contos indígenas, encantamentos de Maria Sabina, a sábia dos cogumelos¹⁹⁷, do xamanismo de Mircea Eliade, entre muitíssimos outros livros e autores que integram sua biblioteca pessoal, foi transformá-las em vida, ou melhor, em experiência, introduzi-las nas veias, na corrente sanguínea, para transportá-las ao corpo do poema, uma subversão do corpo em poema. Em um poema datiloscrito do *arquivo institucional*, datado em 1989, podemos ler um pouco desta experiência transposta na palavra “carne”. Reproduzo fragmentos:

**Carne de Deus Carne do mundo Carne da
linguagem**

“A verdadeira poesia se encontra fora das leis”

Teu cu fora da lei. Teu cu transgressor. Alegria de anjo
nas angustias do prazer. Língua dos espíritos-índios
cogumelo profetizando o
massacre
esta boca no meu pé
esta boca de anjo no meu saco
poesia é desatino

¹⁹⁶ PIVA, Roberto. Entrevista a Paulo Mohylovsky. Revista *Cerdos y Peses*, Argentina, maio de 1987. A versão a que me refiro está publicada na revista virtual *Germina* revista de literatura e arte, disponível em:

http://www.geminaliteratura.com.br/2011/pcruzadas_robertopiva_jun11.htm. Outra versão está disponível em COHN, Sergio (org.). Roberto Piva - encontros. Rio de Janeiro: Beco do Azogue, 2007, p. 84-89.

¹⁹⁷ Como pude observar em livros que compõem sua biblioteca, como *Contos dos Meninos Índios* (1982) de Hernâni Donato e *A vida de Maria Sabina: a sábia dos cogumelos* (1984) de Álvaro Estrada, por exemplo.

flor do hospício no mangue
do sonho
abrindo a Noite ao
excesso do Dia
(...)
Um mundo termina no caos. O Caos primordial inicia
sua
Vertigem no útero da Flor Negra. Evoé Loucura! Evoé!

198

Embora o poema esteja fragmentado, podemos ler nestes versos e principalmente na escolha do léxico, uma ideia de desmesura, um exagero, o “desregramento de todos os sentidos” de Rimbaud, levado a cabo através do prazer sexual. Aqui a “carne” atravessa e é atravessada pelos excessos e alegrias, por isso torna-se uma carne viva, um corpo vivo, que sente, que sonha. O título parece compor uma trajetória linear, colocando “Deus” em primeiro plano. Da “carne de Deus”, passa para a “carne do mundo” e finalmente para a “carne da linguagem”. É sem dúvida, uma alusão à genealogia criacionista do mundo, e os conceitos abstratos de Deus, mundo e linguagem, são insuflados de materialidade. Mas é também, me parece, uma analogia com seu próprio movimento de escrita, que vai do conhecimento de algo “sagrado” ou imaterial, para o cotidiano, para então ser transformado em linguagem.

O primeiro verso, como uma resposta à epígrafe de Bataille, é composto pela determinação de um outro, a quem o eu poético atribui a transgressão e a alegria do corpo. As palavras de Bataille em *Aleluia* – “una alegría de angel es necesaria en las angustias del placer”¹⁹⁹ – aparecem na apropriação apenas do essencial comunicável ao final do primeiro e início do segundo verso. Aqui a transgressão pode ser entendida tanto como o não cumprimento da norma quanto aquele “gesto relativo ao limite”, quando está posto um caminho para fora de si na

¹⁹⁸ PIVA, Roberto. *Carne de Deus Carne do mundo Carne da linguagem*. Datiloscrito. Arquivo Roberto Piva: IMS-Rio, 1989.

¹⁹⁹ BATAILLE, Georges. *El aleluia y otros textos*. Trad. Fernando Savater. Madrid: Alianza Editorial, 1988, p. 94.

“alegria de anjo”. A alusão ao homoerotismo é evidente, e envolve em um tom de horror passionai, algo descabido, excessivo. Aquela “alegria de anjo/nas angustias do prazer” remete imediatamente ao erotismo batailliano em que o êxtase erótico encontra-se muito próximo ao êxtase místico, este, por sua vez, presente no poema através das imagens “alegria de anjo”, “esta boca de anjo”, “espíritos-índios” e “caos primordial”. Estas palavras que exprimem algo místico, celestial, sagrado, formam com as imagens do corpo e do sexo – “cu fora da lei”, “boca no meu pé”, “boca de anjo no meu saco” – um jogo de alternâncias entre o “alto” e o “baixo”, presas em um profícuo paradoxo.

O movimento composto por este jogo vai do elemento “Deus” ao “cu”, e deste corpo composto somente de partes erógenas ao “Caos primordial”, uma imagem que, em sua circularidade, cai no vazio. Ao aproximar estas imagens aparentemente disparatadas, e propositadamente blasfematórias, o poema é colocado no limiar, entre o extremo do prazer e da dor, entre o início e o fim – “um mundo termina”, “o caos primordial inicia” –, entre o tudo e o nada.

A “Língua dos espíritos-índios”, um idioma talvez somente acessado e compreendido por um “iniciado”, contém, no detalhe da palavra “língua”, escolhida em vez de idioma, a alusão ao órgão do corpo, cuja qualidade de ser carne e de ser um músculo altamente relacionado tanto ao sentido do paladar, quanto ao prazer sexual, compõe outra imagem que em sua ambiguidade se mantém no limiar do ininteligível que é o prazer carnal.

O cogumelo, este fungo que brota, muitas vezes espontaneamente na natureza, é uma flor estranha que faz da decomposição de matéria orgânica o seu alimento. Tem propriedades que se estendem desde a possibilidade de cura até a morte pelo envenenamento, mas é seu caráter psicoativo que se liga à “profecia”, cantada em uma língua ininteligível – “dos espíritos índios”. O cogumelo, elemento profético de uma violência de morte, está muito mais próximo da toxidade que alucina, do que de sua propriedade de unguento.

Mas este “massacre” parece mais a expressão de um transbordamento de prazer, pois o sentido da palavra se altera ao aparecer entre imagens eróticas. As imagens sensuais se explicitam nos versos 5 e

6 e abrem caminho para a “poesia” que, em palavra e em metáforas, é determinada em seus confins e virulências. Um disparate, uma extravagância, enfim, uma loucura, daí a relação com a palavra “hospício”: a poesia é “flor do hospício no mangue”. Metáfora poderosa que remete ao poema “Antiode (contra a poesia dita profunda)” de João Cabral de Melo Neto, em que relaciona a poesia à flor e também às fezes, pois a flor, no poema de Cabral é uma imagem dupla: “(flor, imagem de/duas pontas, como/uma corda)”. A flor louca de Piva (a poesia) está no lodo do mangue; imagem multiforme, é flor, é louca, nasce no lodo “do sonho”, quando o claro do dia chega ao limite de seu desaparecimento – “abrindo a Noite ao/excesso do Dia” –. Lemos na “Antiode” de Cabral:

Poesia, te escrevia:
flor! conhecendo
que és fezes. Fezes
como qualquer,

gerando cogumelos
(raros, frágeis cogu-
melos) no úmido
calor de nossa boca.

Delicado, escrevia:
flor! (Cogumelos
serão flor? Espécie
estranha, espécie
(...) ²⁰⁰

Notemos a semelhança das imagens dos poemas. Enquanto Cabral relaciona o excremento e a morte à experiência poética, esse “cogumelo”, estranha espécie que nasce “no úmido/calor de nossa boca”, a poesia, flor louca de Piva nasce no mangue, no lodo escuro dos sonhos, espécie tão rara e estranha quanto aquela do poema “A flor e a náusea”

²⁰⁰ MELO NETO, João Cabral. *Obra completa*: volume único. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994, pp. 98,101.

de Drummond,²⁰¹ que nasce na rua, desbotada e feia: “É feia. Mas é uma flor. Furou o asfalto, o tédio, o nojo e o ódio.” Esta flor que nasce das mazelas da vida na cidade, pelas ruas cinzentas, no poema de *A Rosa do Povo*, agora nasce, para Piva, da loucura de sua própria linguagem repleta de imagens, um “caos”, “um mundo termina no caos”. Este caos que é ao mesmo tempo o fim e o recomeço, a “Flor Negra”, a flor feia que nasce das fezes, que adorna o cadáver. Enfim, a metáfora da flor como poesia, ainda que seja, desde Baudelaire, um lugar-comum, não deixa de aparecer na poesia de Piva, evidenciando uma tradição da qual ele se apropria e subverte à sua maneira, como temos visto até aqui. É a mesma “flor do mal”, é a mesma “flor desbotada e feia”, a mesma que nasce das fezes, mas ainda assim é outra.

Há uma questão interessante na trajetória deste poema. Publicado no *Ciclones* e assinado em 1983, é um dos poemas reunidos sob o título “Na parte da sombra de sua alma em vermelho”²⁰² e mostra partes inteiras iguais ao poema anterior. Considerando as datas dos dois poemas, assumimos que o poema “Carne de Deus...” (escrito em Iguape em 1989) foi um desdobramento deste:

teu cu fora da lei
teu pau enfurecido
alegria de anjo
nas estradas
do prazer
língua dos espíritos índios
cogumelo profetizando
anarquia & delírio
boca no meu pé
boca no meu saco
poesia é desatino
abrindo a Noite
no excesso do Dia
Praia da Juréia, 83

²⁰¹ ANDRADE, Carlos Drummond. *Poesia completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2003, pp.118,119.

²⁰² PIVA, Roberto. *Estranhos sinais de Saturno*. São Paulo: Globo, 2008, p.40.

Percebemos, a partir desta comparação, uma reelaboração, um trabalho, utilizando-se de reapropriações de conceitos consagrados pelo poeta mesmo, que compõem seu campo de manobras com a poesia. Aqui o cogumelo não aparece como agente da previsão de um massacre, mas da “anarquia & delírio”, a imagem da “flor louca” desaparece, e o eu poético permanece, em seu corpo fragmentado, “meu pé”, “meu saco”, em confronto com o desvario estabelecido através das imagens erotizadas do corpo: “teu cu fora da lei/teu pau enfurecido”, “boca no meu pé/boca no meu saco”. A poesia continua sendo um desatino, muito próxima ao êxtase erótico.

Em seu livro *Corpus*, Jean-Luc Nancy diz não ser possível uma escrita “para” o corpo ou ainda, escrever “o” corpo sem contradições ou desvios do discurso em si próprio. Estes escritos dos corpos são inundados de “reviravoltas, descontinuidades” e inconsequências pelas quais o “sujeito” deve ser atravessado, “e só a este ‘sujeito’ a palavra corpo impõe uma dureza seca, nervosa, fazendo estalar as frases onde nós se empregamos.”²⁰³ Para Nancy a fragmentação da escrita, quando ela acontece, de acordo com a “exigência de um gênero”, se repete nos corpos, “na – contra a – escrita.”

Escrever aos corpos (que mais fará o escritor?):
será enviado ao ser, ou melhor, será o ser que se
envia (em que mais pensará o pensamento?). (...) O
corpo não é nem substância, nem fenômeno, nem
carne, nem significação. É o ser-excrito.²⁰⁴

Uma tal “escrita do corpo” posta por Nancy poderia ser entendida como a escrita poética. Neste gênero fragmentário, em que o sujeito do poema moderno é atravessado por uma “dureza seca” e nervosa, o processo de subjetivação é igualmente composto de fragmentos em sua superabundância de imagens.

²⁰³ NANCY, Jean-Luc. *Corpus*. Op cit., p. 21.

²⁰⁴ *Ibidem*, p.20

Assim, a experiência poética presente nos arquivos de Roberto Piva, escrita do corpo evidenciada na escrita deste *corpus* que permanece íntimo, ainda que uma parte do arquivo tenha sido levada a público, a escrita fragmentada e multiforme (poemas, notas, resenhas, manifestos,) mostra, no experimentalismo que ele reivindica tanto para a poesia quanto para a vida, a transformação, apropriação e esgotamento da arte e do *eu* em uma relação extática com a escritura. Por outro lado, na medida em que não há em seus arquivos algo que se aproxime de um diário, uma escrita que pudesse manter o homem que escreve em contato com o cotidiano de sua vida empírica, o que lemos nestes arquivos é a completa ficcionalização do *eu*, ou ainda, a multiplicação de um eu nas inúmeras figurações de subjetividades.

Uma escrita de ‘si’, muitas escritas do ‘eu’

“Tratar do sujeito é tratar da linguagem.”

“Adorar o Outro é converter-se nele.”

Severo Sarduy

Diria finalmente que os arquivos de Roberto Piva podem ser lidos como uma espécie de *hupomnêmata* transfigurada. Foucault explica, em seu texto *A escrita de si*, que as *hupomnêmata* eram cadernos de notas usados como livros de vida onde o indivíduo anotava fragmentos de obras, relatos de experiências vividas ou de algo lido. Constituíam uma memória material e estavam direcionados também às anotações de cunho ascético do cuidado de si. Mais que um auxiliar da memória, os *hupomnêmata* constituem um “enquadramento para exercícios a efetuar frequentemente: ler, reler, meditar (...).”²⁰⁵ “A escrita dos *hupomnêmata* é um veículo importante da subjetivação do discurso” uma vez que tê-los sempre à mão favorece que aquelas informações sejam incorporadas,

²⁰⁵ FOUCAULT, Michel. A escrita de si. In: *Ditos e escritos V: Ética, sexualidade, política*. Trad. Elisa Monteiro e Inês Autran Dourado Barbosa. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2004, p. 144-162.

“profundamente implantadas na alma”, afirma Foucault. O papel da escrita é constituir, com todo o conhecimento adquirido, um “corpo”; não um “corpo de doutrina”, mas o próprio corpo daquele que se apropriou de suas leituras transcrevendo-as e fazendo delas sua própria verdade. “A escrita transforma a coisa vista ou ouvida ‘em força e em sangue’ (*in vires, in sanguinem*).”²⁰⁶ Piva parecia compartilhar dessa percepção tão sensível da escrita no corpo quando afirmava que as leituras deveriam ser transformadas em sangue e entrar na corrente sanguínea. Os *hupomnêmata* não devem, contudo, ser entendidos como diários íntimos ou relatos de experiências espirituais,

o movimento que visam efetivar é inverso desse: trata-se não de perseguir o indizível, não de revelar o que está oculto, mas, pelo contrário, de captar o já dito; reunir aquilo que se pôde ouvir ou ler, e isto com uma finalidade que não é nada menos que a constituição de si.²⁰⁷

Embora a escritura dos *hupomnêmata* tenha um compromisso com a verdade, os cadernos de Piva não deixam de ser uma espécie subvertida deste tipo antigo de livro de memórias, na medida em que funcionam para o que Foucault chama de “subjetivação do discurso”, posto que muito do que está nos arquivos não são notas de vida escritas em um diário, mas são muitos de seus delírios criativos, as anotações sobre suas leituras, depoimentos críticos, entre outros escritos. Além do personagem que podemos vislumbrar em todos os livros já publicados, o mergulho nos arquivos mostrou um sujeito crítico da civilização cristã e da sociedade capitalista, que não fala por si mesmo, a não ser por intermédio de uma ficcionalização factual e inserção de suas imagens icônicas ou autores eleitos. Vejamos por exemplo:

Antes éramos obrigados a acreditar no cristianismo, agora somos obrigados a acreditar no Progresso. Pasolini já mostrou muito bem o

²⁰⁶ Ibidem, p. 152.

²⁰⁷ Ibidem, p.149.

progresso como anti- progresso. Baudelaire: teoria da verdadeira civilização mon coeur mis à nu. Nietzsche, Spengler, Mircea Eliade (mito do eterno retorno)²⁰⁸

A inserção dos poetas e filósofos lidos, misturados à sua posição pessoal sobre o assunto abordado, parecem funcionar como uma espécie de legitimação às suas próprias ideias. Vemos também outra faceta deste autor-personagem: um crítico da crítica literária que nas décadas de 1980 e 1990 ainda voltava seus olhos para a predominância que a crítica havia dado à poesia concreta e seus precursores. Algumas das composições animadas por este confronto são, por exemplo: “reticente pasteurização sistemática do concretismo”, “museu do concretismo de seu realismo neo-capitalista”, “o realismo neo-capitalista do concretismo como forma de uniformização conformista”²⁰⁹, ou em um caderno do *arquivo privado*: “Intellect. brasil./fogem de mim como/galinhas alarmadas.”²¹⁰

Esta “voz” que fala no arquivo é insistente (porque repetida) e coloca-se em um lugar fortemente de oposição, primeiro ao Cristianismo, e então ao sistema capitalista global, à política brasileira, notadamente à esquerda, e como último elo desta corrente, que chega mais próxima a ele como poeta, sua oposição à poesia concretista. Os poemas manuscritos entre os relatos em tom de indignação e revolta trazem, em versos, uma perspectiva diferente de olhar para esta realidade que Piva considerava castradora, revelando sua vontade de subverter completamente aquela “vida” através da poesia. Aqui vemos que o contraste entre o eu “depoente” e o eu poético está na forma e na composição dos discursos que, enquanto diferentes, requerem subjetividades que se colocam nos textos de formas diferentes, mas ambos expressam uma “intolerância” com o que pode ser concebido como norma.

²⁰⁸ PIVA, Roberto. *Xamanismo e poesia*. Manuscrito. Arquivo Roberto Piva: IMS-Rio, s.d.

²⁰⁹ PIVA, Roberto. Caderno de Criação. Incipit: “A máfia de branco [...]”, Excipit: “[...] P.S. É deslumbrante”. Arquivo Roberto Piva: IMS-Rio, entre 1980 e 1990.

²¹⁰ PIVA, Roberto. *Cerra da desordem (Maranhão)*. Caderno B. Arquivo privado. São Paulo, s.d.

O concretismo é a velha razão cartesiana em roupa publicitária. É o taylorismo (“disciplina de fábrica”) que escapou da fábrica & sua reticente pasteurização sintática veio burocratizar a poesia, transformando-a em sopinha de letras para uso de freiras & pequenos chefes de província. O verdadeiro protagonista do concretismo não é a ciência mas a técnica. E através da exaltação da técnica que se mistifica a ciência. Desta intolerância positivista, surge uma estética-cabaço. Os concretos fazem c/ a poesia brasi.[leira] o mesmo que a socied.[ade] industrial faz c/ os ecossistemas do planeta: uniformiza. S P 88.

vocês piratas

plantados na carne da aventura
vocês me esperam no horizonte
com raiva & desespero
desertaremos as cidades
ilhas de destroços
rumo algum lugar sem
vidros sem fumaça
ouço o mar no telefone
me chamando
enquanto a noite sacode suas estrelas
Ilha Comprida 88 ²¹¹

As normas contra as quais aquela voz se coloca são, na nota, as normas que guiaram a composição e a concepção da poesia concreta, que são, para Piva, uma mistificação da ciência e uma espécie de normatização repetitiva e vazia. Ele utiliza a palavra “intolerância”, a mesma que utilizei anteriormente, para descrever uma atitude estética de uniformização apregoada pela poesia concreta. Entretanto o peso da palavra recai sobre seu próprio discurso, tornando ele mesmo intolerante.

²¹¹ PIVA, Roberto. Caderno de Criação. Incipit: “A máfia de branco [...]”. Op. cit.

São intolerantes, aliás, todas as menções que o poeta faz ao concretismo em seu arquivo.

No poema, o eu poético que direciona sua fala a “você piratas” é esperado para uma fuga da cidade, rumo a um lugar “sem/ vidros sem fumaça”, ou seja, em direção a um lugar onde vidros e fumaça não sejam comuns. O poema não traz outra solução a não ser a fuga da cidade. Ele expressa uma impaciência, para não dizer intolerância, nos versos “você me esperam no horizonte” e “ouço o mar no telefone/ me chamando”. O horizonte, impossível de alcançar por sua perspectiva elástica, coloca no poema a impressão de uma necessidade impraticável. Através de suas imagens poéticas de potência entusiasta, como nos versos “plantados na carne da aventura” e “enquanto a noite sacode suas estrelas”, o poeta experimenta talvez, uma forma de combater aquilo que ele chama de “estética cabaço”, que parece se referir a um estilo “frio” baseado na pureza material da palavra, uma linguagem sem delírio, sem êxtase, em toda a pureza da virgindade.

Em um poema manifesto contra a sociedade industrial e a poesia concreta, intitulado “Caras Caricaturas”, Piva escreve: “(...) é por isso caras & conformistas literários, que o Estupro se faz necessário. Para fazer entrar em profundidade em seus seres, a fúria cósmica da Poesia.”²¹² Com esta afirmação, o poeta quer reforçar sua convicção de que a poesia deve ser fruto de uma experiência extrema tanto com a linguagem, na palavra escrita, quanto com o corpo, através do êxtase e tudo que ele ativa, o prazer, a dor, angústia, beatitude – como nas hupomnêmata, uma escrita que constitui um corpo –. Ele quer com este “estupro” acabar com a “estética cabaço”, e ao rompê-la introduzir na linguagem poética um grão de violência, um fio de sangue, um sopro de vida.

Sem deixar o tom crítico, Piva escreve um poema associando este “estupro necessário” à antropofagia. Abordada no poema sob o prisma sexual, a antropofagia torna-se indispensável para “detonar a caretice”. Devorar o outro já não tem o objetivo de incorporar o poder e a força do inimigo, mas de “abrir”, no outro, a possibilidade da liberdade poética;

²¹² PIVA, Roberto. Caderno de criação. Incipit: “A flor azul de Novalis”, Excipit: “[...] sítio 496 1480.” Arquivo Roberto Piva. IMS-Rio, 1993/1994.

mas não só isso, o poeta busca com esta violência necessária desestabilizar as bases de sustentação levantadas pela moral:

THAT IS THE QUESTION

Antropofagia minha flor da idade
cola a decalcomania violadora no cu dos
poetas vagarosos
dando a partida prá Orgia ²¹³

Violar os “poetas vagarosos” e fazer tremer suas convicções poéticas, frias e puramente estéticas, ao que parece, é, neste poema, a forma de propor uma poesia do corpo em êxtase.

Expressões como: “vanguardas de butique”, “estética de butique” ou “estética cabaço”, “universitários de butique”, estão entre as imagens que saltam aos olhos, por se repetirem insistentemente e serem deslocadas, mostrando desdobramentos desta questão que inquietava o poeta, estão na linha de frente de sua batalha contra o que ele chamou de uniformização na poesia, mas também contra a dulcificação e a domesticação do homem (o homem soberano e livre transformado em cidadão), levada a cabo através de seu fazer poético, como experiência-limite.

Há finalmente um autor-personagem (um Piva-pivete), sobretudo interessado em estreitar laços amorosos e ter prazer com rapazes jovens, que mostra seu interesse pelo candomblé, quimbanda e pelo xamanismo como processos de cura e técnica poética, o que se configurou na “saída” da cidade, lugar do consumismo e espetacularização, para o campo e/ou praia onde ócio é ocupado pelo sexo e os garotos são os agentes do máximo prazer e felicidade. É o que podemos ler em notas como: “a televisão massificou o comportamento em direção ao casal heterossexual. [os garotos] Estão muito mais frios, medrosos e desinformados”²¹⁴, ou

²¹³ PIVA, Roberto. *Corações de hot-dog*. Arquivo Roberto Piva. IMS-Rio, inédito, p. 37.

²¹⁴ PIVA, Roberto. Caderno de memórias. Incipit: “Meu nome é Roberto [...]”; Excipit: “[...] marche sobre um abismo”. Arquivo Roberto Piva: IMS-Rio, s. d.

ainda, “Ócio criador de fantasias eróticas subversivas. Intenção de prazeres. Novos espaços & horizontes.”²¹⁵

A profusão de imagens poéticas que evocam o adolescente e que se espalham pelos arquivos de Piva chama a atenção para algo que seria a contínua afirmação de uma subjetividade, provocada por uma espécie de espelhamento entre o eu poético e os *garotos* apresentados em suas múltiplas formas. Esta subjetividade discursiva contribui para a concepção de um personagem multifacetado que se coloca a todo momento, através de seus rabiscos nas páginas dos cadernos e da máquina de escrever em seus livros inéditos. É a leitura de uma ipseidade mascarada, um eu que ao mostrar-se tanto, nunca aparece. Tomo a citação de Jacques Derrida que Severo Sarduy inclui em seu texto *Escrito sobre um corpo* que diz:

Já que havendo uma máscara, não há nada por trás; superfície que não esconde senão a si mesma; superfície que, porque nos faz supor que há algo por trás, impede que a consideremos como superfície, a máscara nos faz crer que há uma profundidade, mas o que ela máscara é ela mesma: a máscara simula a dissimulação para dissimular que não é mais que simulação.²¹⁶

Veremos mais adiante que há, na poesia de Piva, uma ideia de superfície espalhada, em que o “mais profundo é a pele” (Valéry), e a “simulação”, nos termos de Derrida, se desdobra como potência do eu nas profícuas imagens dos seres em cujas peles o poeta se transforma. Gilles Deleuze, em *La literatura y la vida*, afirma que:

Devenir no es alcanzar una forma (identificación, imitación, Mimesis), sino encontrar la zona de

²¹⁵ PIVA, Roberto. Diário estroboscópico de um pirata solar (fragmentos anárquicos). Caderno H. São Paulo: *Flôr & memória*. Arquivo Privado. São Paulo, entre 1984 e 1986.

²¹⁶ DERRIDA, Jacques. *A escritura e a Diferença*. In SARDUY, Severo. *Escrito sobre um corpo*. Trad. Lígia Chiappini Moraes Leite et. al. São Paulo. Perspectiva, 1979, p 49

cercanía, de indiscernibilidad o de indiferenciación de tal modo que uno ya no pueda distinguirse de una mujer, de un animal o de una molécula: ni pasos imprecisos ni generales, sino imprevistos, no-preexistentes, menos determinados en una forma que singularizados en una población. (...) El devenir es siempre “entre” o “en medio”: mujer entre las mujeres, o animal en medio de otros.²¹⁷

Considerando esta indistinção entre autor/escritor e seu devir outro, há um “devir-garoto” que parece se dar no interior do arquivo e entre, ou ainda, abaixo do *Corações de hot-dog*, como um devir que passa pelo que Piva escreveu. Poderia assemelhar-se a um “devir serial” que seria, para Deleuze, não uma questão de originalidade, diferença ou novidade, mas de repetição ou uma disposição que resiste contra o achatamento. Deleuze explica que “entre los sexos, los géneros, los reinos, algo pasa. El devenir es siempre ‘entre’ o ‘en medio’.”²¹⁸

A escritura fragmentária dos arquivos de Roberto Piva proporciona, através de repetições, deslocamentos, reutilização de versos, conceitos e ideias, o aparecimento de devires múltiplos: o devir-índio, o devir-xamã, o devir-michê e sobretudo o devir-garoto. Uma escritura abertamente de resistência, tanto pelo teor daquilo que expõe quanto pelo delírio que faz a linguagem mesma *de-lirar*, sair da leira, de seus próprios sulcos. A literatura provoca uma espécie de tremor na língua mesma, e não pode emergir sem desestabilizá-la ou levá-la a um limite, a um fora, a visões e audições, “que ya no son de ninguna lengua”²¹⁹, afirma Deleuze.

Isto que Deleuze chama de “visões” e “audições” são as ideias que o escritor obtém em meio aos desvios da linguagem, naquilo que Piva chama de brechas na realidade (“os expressionistas alemães têm poemas

²¹⁷ DELEUZE, Gilles. *La literatura y la vida*. Trad. Silvio Mattoni. Córdoba – AR: Alción Editora, 2006, pp. 13,14.

²¹⁸ Ibidem, p. 14.

²¹⁹ Ibidem, p. 19

que abrem/brechas na realidade”²²⁰), ou seja, em seu limite, em seu ponto transgressivo. Estas imagens/sons só podem ser reveladas, segundo Deleuze, por um devir e, em movimento, pois é uma linguagem do fora. O escritor, que arquiva suas impressões daquilo que viu, ouviu ou leu, passa da vida para a linguagem aquilo que constitui as ideias. Num tal movimento, de desvios de linguagem e devires múltiplos, a subjetividade só pode emergir diante de sua alteridade.

Com relação à subjetividade na linguagem, Émile Benveniste argumenta que é na linguagem e através dela que o homem constitui a si mesmo como sujeito.²²¹ Ele questiona o fato de a linguagem ser considerada um “instrumento” de natureza imaterial e que, pelo seu funcionamento simbólico, tenda a ser desapropriada do homem. Para o linguista, instrumentalizar a linguagem seria afastar o homem da natureza, algo disparatado, pois é a linguagem mesma que dá a definição de *homem*, ela mesma estabelece o conceito de *ego* na realidade do ser, na realidade do eu.

A subjetividade implicada nesta concepção de Benveniste tem a ver com a “(...) capacidade do locutor para se propor como ‘sujeito’”,²²² ou seja, que este posicionamento se dá, em primeiro lugar, através do diálogo com o outro, e é neste contraste que o sujeito adquire a consciência de si mesmo, e o “(...) status linguístico da ‘pessoa’”²²³. Esta subjetividade, que é a emergência no ser da “propriedade fundamental da linguagem”, é definida por Benveniste

[...] não pelo sentimento que cada um experimenta de ser ele mesmo (esse sentimento, na medida em que podemos considerá-lo, não é mais que um reflexo), mas como a unidade psíquica que transcende a totalidade das experiências vividas

²²⁰ PIVA, Roberto. “XIII”. In *20 poemas com brócoli*. São Paulo: Massao Ohno, 1981.

²²¹ BENVENISTE, Émile. Da subjetividade na linguagem. In: *Problemas de linguística geral*. Trad. Maria da Glória Novak & Luiza Neri. São Paulo: Ed. Nacional, Ed. da Universidade de São Paulo, 1976, pp. 284-293.

²²² Ibidem, p. 286

²²³ Idem.

que reúne, e que assegura a permanência da consciência.²²⁴

Esta consciência de si mesmo, estabelecida na condição da reciprocidade do diálogo (usa-se o *eu* quando se fala com um alguém que será *você*), só é possível porque “única é a condição do homem na linguagem”²²⁵ e, ao mesmo tempo, a linguagem só pode ser factível na medida em que cada falante determina a si mesmo como um sujeito quando profere “eu” em seu discurso.

A palavra *eu* não denomina uma identidade léxica como o signo linguístico “árvore”, por exemplo, que, em seu conjunto de significante e significado, se estende a todos os usos individuais da palavra; a palavra *eu*, como forma linguística que remete à “pessoa”, indica um ato no qual, ao ser pronunciada, ela designa o falante, e é no instante do discurso que ele proclama a si mesmo como sujeito; assim, a base da subjetividade está no exercício da linguagem.

Benveniste acredita que o estabelecimento da subjetividade na linguagem institui a categoria de “pessoa”, tanto na linguagem quanto fora dela, e que a diferença entre a expressão do sujeito e do “não-sujeito” depende da oposição entre as “pessoas”. A determinação de uma enunciação subjetiva e outra “não-subjetiva” está justamente na oposição entre as ‘pessoas’ de um verbo. A terceira pessoa, Benveniste faz notar, não remete a pessoa alguma por se referir a um “objeto colocado fora da alocação”²²⁶. Contudo, não deixa de existir, pois é determinada por oposição à pessoa *eu* que fala, enunciando um *ele* situado como “não-pessoa”. A forma *ele* torna-se parte do discurso somente a partir do momento em que é enunciado pelo *eu*. Assim, ao pronome *ele* é atribuído um valor de “não-sujeito”.

A efetividade ou a veracidade do discurso não depende somente do verbo proferido pelo sujeito que fala, mas da rede morfológica que envolve o sujeito, estabelecendo as relações espaciais e temporais, em

²²⁴ Idem.

²²⁵ Ibidem, p. 287.

²²⁶ BENVENISTE, Émile. Da subjetividade na linguagem. Op. Cit., p. 292.

torno do pronome pessoal tomado como referência. Benveniste explica que:

Dizendo *je promets, je garantis*, prometo e garanto efetivamente. As consequências (sociais, jurídicas, etc.) do meu juramento, da minha promessa se desenrolam a partir da instância de discurso que contém *je jure, je promets*. A enunciação identifica-se com o próprio ato. Essa condição, porém, não se dá no sentido do verbo: é a “subjetividade” do discurso que a torna possível.²²⁷

Nesta circunstância, em que o sujeito assume uma expressão, profere algo, o discurso provido do eu e do verbo estabelece, a um só tempo, um ato e uma subjetividade. Ainda que identificada sistematicamente na linguagem, parecendo demonstrar uma espécie de artificialidade, a subjetividade imprime um ato político no discurso, ao evidenciar a diferença entre os homens e ao reafirmar a necessidade da relação social para o reconhecimento de si mesmo. A ideia de *contraste* é, na linguística, aplicada em distinções e oposições sintagmáticas e paradigmáticas, mas ela evoca também a tomada de posição entre o *eu* e o *outro*, a afirmação de uma subjetividade que prevê um outro, um espelhamento (como aponta Benveniste), um outro dele mesmo.

Entretanto, Deleuze e Guattari chamam a atenção para o fato de que Benveniste aposta na imanência da subjetividade e intersubjetividade na linguagem, dando conta, no ato da fala (na enunciação), de sua função informativa, independentemente de qualquer suposição pragmática.²²⁸ Assim, o tipo de subjetivação apontada por Benveniste, que é precisamente linguística, seria suficiente para explicar tudo que existe através da fala, inclusive a subjetividade, que só existe na medida em que há diálogo. Deleuze e Guattari explicam que a sui-referência (os pronomes pessoais, eu, tu, ele, nós, vós, eles, definidos como embreantes)

²²⁷ Idem.

²²⁸ DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Felix. 20 de novembro de 1923 – Postulados da linguística. In: *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia* 2. Trad. Ana Lucia de Oliveira e Lucia Cláudia Leão. São Paulo: Ed. 34, 1995.

é explicada pelo fato de existirem enunciados específicos “socialmente consagrados à realização de determinadas ações”²²⁹, e não ao contrário, como explica Benveniste. Desta maneira, as locuções performativas, como dizer “eu juro” ou “eu prometo”, por exemplo, encontram significação no ilocutório mesmo, pois é neste ato da fala que se fundamentam as deduções implícitas ou ausentes no discurso. Deleuze e Guattari explicam que:

[...] o ilocutório, por sua vez, é explicado por agenciamentos coletivos de enunciação, por atos jurídicos, equivalentes de atos jurídicos, que coordenam os processos de subjetivação ou as atribuições de sujeitos na língua, e que não dependem nem um pouco dela.²³⁰

Os agenciamentos coletivos, que, para os autores de *Mil Platôs*, coordenam os processos de subjetivação, estão intimamente ligados a palavras de ordem que são, a um só tempo, comandos e enunciados de todos os tipos, ligados a uma obrigação social. Para eles, toda enunciação pressupõe um ato social em que o sujeito é, de qualquer maneira, sob qualquer fator, submetido às obrigações sociais ditadas pelas palavras de ordem. Assim, tanto não existe significado que não dependa de significações dominantes, quanto subjetivação que não dependa “de uma ordem estabelecida de sujeição.”²³¹ Portanto, a subjetividade, para Deleuze e Guattari, está mais associada a um sentido de sujeição do que a uma afirmação do eu (embora possamos considerar que uma afirmação do eu, ou seja, a marcação do espaço individual, pode pressupor a sujeição do outro, e não se dá de outra forma a não ser através do discurso ou do diálogo).

²²⁹ Ibidem, p. 16.

²³⁰ Idem.

²³¹ DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Felix. 20 de novembro de 1973 – Postulados da linguística. Op. cit., p. 18.

Por outro lado, pensando no discurso escrito, Roland Barthes, que compartilha com muito apreço das teorias de Benveniste,²³² nega haver qualquer subjetividade na escritura na medida em que é no leitor, e não no autor, que o texto, dotado de múltiplas referências, de culturas diversas, faz dialogar umas com as outras, “em paródia, em contestação”, quando é lido. O leitor é “*alguém* que mantém reunido em um mesmo campo todos os traços de que é constituído o escrito.”²³³ Desde que o autor está morto em sua escritura (notadamente a partir das teorias estruturalistas, desenvolvidas principalmente na França nas décadas de 1950, 1960²³⁴), ou seja, ele não é mais do que aquele que escreve, o texto que dá a ler não “dialoga”, a não ser com um “sujeito” na linguagem e não com uma “pessoa”, e este sujeito, que não encontra parâmetro fora da enunciação que o define, é o suficiente para apoiar a linguagem.

Fora de qualquer subjetividade que extrapole o limite do texto, o “escriptor moderno”, segundo Barthes, é levado por um puro “gesto de inscrição (e não de expressão)” a colocar a linguagem mesma no lugar reservado ao autor. Já não havendo autor, o “escriptor moderno”:

[...] nasce ao mesmo tempo que seu texto; não é, de forma alguma, dotado de um ser que precedesse ou excedesse a sua escritura, não é em nada o sujeito de que o seu livro fosse o predicado; outro tempo não há senão o da enunciação, e todo texto é escrito eternamente aqui e agora.²³⁵

²³² Cf. BARTHES, Roland. Por que gosto de Benveniste. In *O rumor da língua*. Trad. Mario Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 2004. O nome Roland Barthes aparece no título de um poema do *Corações de hot-dog*, o “Roland Barthes passa pelo purgatório como Femme Fatale”, p. 13.

²³³ Idem. A morte do autor. In *O rumor da língua*. Trad. Mario Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 2004, p. 64

²³⁴ Cf. CULLER, Jonathan. *Teoria Literária: uma introdução*. Trad. Sandra Vasconcelos. São Paulo: Beca Produções Culturais, 1999.

²³⁵ BARTHES, Roland. A morte do autor. Op. cit., p. 61.

Contudo, na poesia, esta escritura/linguagem escorregadia e indeterminável, quando há a afirmação de um “eu poético”, não ocorre somente a determinação do sujeito de ação na linguagem, que se destaca do outro e nada mais é do que aquele que diz “eu”, ou é sujeitado por “palavras de ordem”. O que talvez emergja do processo poético (pensando no arquivo de Piva como um processo de composição poética e como uma escrita de si em processo) seja uma “subjetividade delirante”, ligada à identidade sensível do poeta, formada e constituída por aquilo que ele “joga” no poema, pelas vidas postas em jogo nos pedaços de sua escrita, na forma dos personagens que cria, em outras palavras, nas anotações de tudo que apreende, suas *hupomnêmata*. Um gesto de escrita que determina a presença do autor e que, como explica Agamben, “possibilita a expressão na mesma medida em que nela instala um vazio central”²³⁶; não tem o objetivo de expor desveladamente a personalidade do indivíduo que assina, que escreve seu nome, mas através da impressão, do gesto de escrita, propor, no espaço aberto aos vários garotos que proliferam pelo arquivo, um pensamento político do corpo erotizado.

Além disso, pensando com Bataille, parece haver uma fusão entre este “eu poético” e seus objetos de desejos (os garotos), principalmente nos poemas homoeróticos na medida em que “el ‘si mismo’ no es el sujeto que se aísla del mundo, sino un lugar de comunicación, de fusión del sujeto y el objeto”, como nos ensina no livro *La experiencia interior*.²³⁷

Em uma perspectiva inversa, mas que suscita alguns pontos complementares quanto à emergência de um sujeito no processo poético, que procuro delinear aqui, Michel Collot aventa, em seu texto *O sujeito lírico fora de si*,²³⁸ a hipótese de que, na modernidade, a saída de si, ou

²³⁶ AGAMBEN, Giorgio. O autor como gesto. In *Profanações*. Trad. Selvino J. Assman. São Paulo: Boitempo, 2007, p. 59.

²³⁷ BATAILLE, Georges. *La experiencia interior*. Trad. Fernando Savater. Madrid: Taurus Ediciones, 1986, p. 19.

²³⁸ COLLOT, Michel. O sujeito lírico fora de si. *Terceira Margem: Revista do Programa de Pós-Graduação em Ciência da Literatura - UFRJ*, ano IX, n. 11. Rio de Janeiro, 2004, pp. 165-177. Disponível em:

seja, o afastamento da tradição hegeliana do lirismo (“concebida por oposição à poesia épica, como ‘expressão da subjetividade como tal [...], e não de um objeto exterior’”²³⁹), torna-se uma regra. Ele explica que o sujeito lírico moderno parece ter sido consagrado “à errância e à desapareição.”²⁴⁰ Ele foi desapropriado de toda a ilusão de transcendência, na medida em que deixa de cantar o “Deus ou o Ser ideal” e é arremessado para um mundo esfacelado e uma linguagem do vazio, onde já não há encantamento. O sujeito lírico moderno, livre da “ilusão lírica”, já não pode “ceder ao canto e ao êxtase”, deixando-se levar pela língua e entregando-se “ao mundo e aos outros”²⁴¹, sob pena de cair em servilismo ou numa alienação. Collot explica que:

Fazendo a experiência de seu pertencimento ao outro – ao tempo, ao mundo, ou à linguagem –, o sujeito lírico cessa de pertencer a si. Longe de ser o sujeito soberano da palavra, ele se encontra sujeito a ela e a tudo o que o inspira. Há uma passividade fundamental na posição lírica, que pode ser similar a uma submissão.²⁴²

O crítico constata tal decadência do sujeito lírico como uma possibilidade, uma nova chance para sua saída da pura interioridade, cujas linhas de fuga seriam traçadas pelo “ek-stase” ou pelo exílio. Na tradição lírica platônica, o “estar fora de si” pressupõe a perda dos movimentos interiores ao ser projetado para o exterior. A “possessão” e o “desapossamento” (o delírio das musas que inspira odes e outros poemas²⁴³) são atribuídos ao movimento de expressão do sujeito lírico,

<http://www.letras.ufrj.br/ciencialit/terceiramargemonline/numero11/NUM11_2004.pdf>
Acesso em junho de 2014

²³⁹ HEGEL, Wilhelm Friedrich. *Esthétique*. Apud Collot, Michel. *O sujeito lírico fora de si*. Op. cit., p.165

²⁴⁰ COLLOT, Michel. *O sujeito lírico fora de si*. Op. cit., p. 165.

²⁴¹ Ibidem, p. 166.

²⁴² Idem.

²⁴³ PLATÃO. *Diálogos: Mênon, Banquete, Fedro*. Rio de Janeiro: Ediouro, s. d., p.150.

que é radicalmente estrangeiro por estar sempre à mercê da ação de um *outro* – um deus, uma deusa, um ser amado, a ação do Tempo – que, colado ao sujeito, profere o canto a duas ou várias vozes. Nesse sentido, tanto a ideia de “transporte” do êxtase quanto de “deportação”, no caso do exílio, constituem a expressão da “emoção lírica”.

Collot sugere uma reinterpretação da subjetividade lírica como um modo de expressão possível e legítimo do sujeito moderno, através da fenomenologia existencial que considera o sujeito em sua relação constitutiva com um *fora* que o altera. A partir do pensamento de Merleau-Ponty sobre a “encarnação do sujeito”, Collot fundamenta então a noção de *carne*, que passa a ser fundamental para pensar o pertencimento do sujeito ao mundo, ao outro e à linguagem, como relação de inclusão recíproca. O *eu* pertence ao mundo, ao outro e à linguagem, tanto quanto o mundo, o outro e a linguagem pertencem ao *eu*. Pelo corpo ocorre a relação de reciprocidade e simultaneidade sensível com o mundo. O crítico afirma que “o sujeito não pode se exprimir senão através dessa carne sutil que é a linguagem, doadora de corpo a seu pensamento, mas que permanece um corpo estrangeiro.”²⁴⁴

Nesta proposta de leitura de uma “poesia objetiva” que não exclui de vez o sujeito, em detrimento da pura valorização do objeto da sensação e da linguagem, mas visa a transformação do sujeito lírico, o que já preconizava Rimbaud ao recusar o lirismo na enunciação “Eu é um outro”, há uma implicação recíproca do objeto e do sujeito, do corpo e do espírito, da letra e da significação, pela qual, dissolvendo a hierarquia destes pares conceituais, a poesia moderna é capaz de levar-nos a pôr em questão todas essas dicotomias. Collot afirma que “a poesia ‘objetiva’, ou seja, centrada na ‘descrição das coisas’, seria capaz de colocar o eu em jogo e teria por finalidade principal a regeneração do sujeito e a renovação do lirismo.”²⁴⁵

O ponto crucial é que o sujeito lírico não expressa mais uma intimidade, mas, através dos objetos que constrói e traz à cena poética, ele passa a inventar a si mesmo a partir de um *fora* (suas motivações, suas

²⁴⁴ COLLOT, Michel. *O sujeito lírico fora de si*. Op. cit., p. 167.

²⁴⁵ Ibidem, p. 172. Collot se refere especificamente a poesia de Francis Ponge.

referências literárias, suas experiências vividas) e, motivado por uma emoção que o impele a sair de si mesmo (o êxtase), encontra o outro e o mundo na esfera do poema. Neste exercício da linguagem e do corpo, o eu lírico passa a se definir não por uma identidade, mas por uma alteridade. É justamente na distinção do eu idêntico a si mesmo que o eu lírico tem a possibilidade de se realizar, pois é na “relação íntima com a alteridade”²⁴⁶ que a verdade do sujeito se constitui.

Contudo, na medida em que se lida com uma escritura do êxtase onde o *eu* se dissolve na comunicação (pensando com Bataille) com o outro, ou ainda, com os outros colocados na poesia, o sujeito não exerce mais o papel fundamental da origem do texto, mas aquele de dar lugar, simultaneamente, a distintos “devires”. Resta então, não um *sujeito lírico*, mas um *sujeito delirante*, já não há mais “si mesmo” quando tudo se torna ficção, inclusive nas notas auto-enunciativas. Ou, se por outro lado há um “si mesmo”, este seria possível somente em um lugar de “comunicación, de fusión del sujeto y del objeto”²⁴⁷, expresso através de um devir-multifacetado, que é um e muitos, ao mesmo tempo.

²⁴⁶ Ibidem, p. 166.

²⁴⁷ BATAILLE, Georges. *La experiencia interior*. Op. Cit., p. 19.

CAPÍTULO SEGUNDO

Corações de hot-dog

Corpus nudus

“E certo capita questo: che la parola cuore è ogni volta che la si legge od ascolta nel canto un oggetto distinto dalla parte anatomica che la scrittura prefabbricata convenuta significa con tale segno, o da qualsiasi altro significato così com’è definito nel vocabolario.”
Giorgio Caproni

Coração. Músculo pulsante, venoso, vermelho. Órgão irrigado que carrega a vida. Coração é corpo, coração é o que não está no corpo. Uma emoção, uma comoção. Tanto vida quanto morte. Tem sua fragilidade, tem seus limites; sofre prazeres e dores, sofre tanto que num dado momento misterioso ele para. Médicos da Idade Média acreditavam que era no coração que estava guardada a alma, mas William Harvey²⁴⁸ descobriu em seus estudos que era também uma máquina humana.

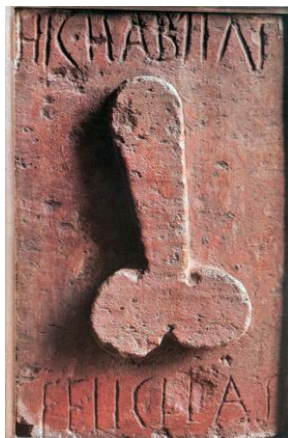
“Corações de hot-dog”, um título que carrega em si múltiplos sentidos. Estes “corações” palpantes revelam vidas plenas de alegria, ironia, prazer, paixão e êxtase. São muitos os corações que pulsam entre as páginas deste livro esquecido, que foi considerado “apenas” um experimento.²⁴⁹ Vários dos poemas do livro são histórias de pivetes iluminados, de garotos lambuzados, ladrõezinhos, de pequenas realidades

²⁴⁸ “Com o surgimento da obra de William Harvey, *De motu cordis*, em 1628, [a certeza dos médicos sobre a influência do calor do corpo na saúde] foi abalada. Por meio de suas descobertas sobre circulação do sangue, Harvey deu início a uma revolução científica que mudou toda a compreensão do corpo – sua estrutura, seu estado de saúde e sua relação com a alma –, dando origem a um novo modelo de imagem.” In SENNET, Richard. *Carne e Pedra*; trad. Marcos Aarão Reis. Rio de Janeiro: BestBolso, 2008, p.261.

²⁴⁹ No relato dado ao amigo Marcelo Antonio M. Veronese (pesquisador da obra de Roberto Piva na Unicamp), Piva afirma que o *Corações de Hot-Dog* era “experimental demais”.

transgressoras colocadas além da moral tal qual a conhecemos. São poemas que celebram a adolescência, como pudemos ler principalmente no *Coxas* (1979) e no *20 poemas com brócoli* (1981). Para Piva, o amor de um adolescente é comparável ao amor dos deuses, é Ganimedes, louca paixão de Zeus.

Os “hot-dogs” desses corações estão recheados de luxúria, delírios e também de morte; a urbanidade e toda sua sujeira, os portos, os peixes, âncoras, cordas, gaivotas querendo seu resto de pesca, feiras e camelôs, toda infinidade de cores, movimentos e odores que estas imagens suscitam. Sanduíches recheados de “agoras”, de pequenas satisfações, de tradição e folclore. O coração, como a parte interna do sanduíche, é fálico, envolto numa noção de felicidade: “*hic habitat felicitas*”.²⁵⁰



250

Baixo-relevo de travertino (26x40 cm), do século I d. C., proveniente de Pompéia, localizado na parte externa de uma padaria, cuja inscrição significa “Aqui mora a felicidade”. Cf. OLIVA NETO, João Angelo. *Falo no jardim: priapéia grega, priapéia latina*. Cotia, SP: Ateliê Editorial; Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2006, p. 51.

O livro inédito intitulado *Corações de hot-dog* constitui-se pela reunião de poemas escritos entre 1974 e 1981. Foi compilado e organizado em 1982, segundo nos dá a entender o “Prefácio-Manifesto”, que apresento a seguir. Apresenta-se em duas versões, uma delas com 43 poemas, sendo que o poema de abertura intitulado “Queima Supermercado, Queima” foi publicado em 1985 na *Revista Ímã*, e mais recentemente em uma antologia organizada por Sergio Cohn, para a coleção *Ciranda da Poesia*, editada pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro em 2012. Há trechos de dois poemas do *Corações de hot-dog* que foram lidos por Piva, em uma cena do filme *Antes que eu me esqueça*, um documentário de Jairo Ferreira gravado em super-8 por ocasião do lançamento do livro homônimo de Roberto Bicelli em 1977; os poemas são: “Antes da tempestade, cabelos ao vento...(ópera-samba)”, “Era uma vez...” e “A ilha do serelepe-açú (Lição de Antropofagia n. 2)”.

A outra versão do inédito, guardada no arquivo IMS-Rio, mostra marcas de correção e traz cinco poemas a mais que estão reordenados. As páginas foram numeradas e contém várias indicações de fonte e espaçamento, indicado através de pequenos números que aparecem em muitos dos versos dos poemas.²⁵¹

O prefácio é datado e assinado em 13 de fevereiro de 1982, data que coincide com o dia em que, no Rio de Janeiro, ocorria a performance “Pelo strip-tease da arte”, do coletivo Gang, uma das intervenções públicas do *Movimento de Arte Pornô*, e mesmo dia da comemoração dos

²⁵¹ Optei por trabalhar com o livro corrigido e ampliado por se tratar de uma versão que poderia ser a definitiva para a publicação. Os pequenos números escritos à mão, que podem ser vistos diante dos versos de muitos dos poemas do *Corações de hot-dog*, parecem se tratar, segundo me informou o editor Sergio Cohn, de uma antiga forma de marcação para a diagramação dos poemas. Notemos que quanto mais à direita os versos, menores são os números e a numeração só muda quando o início do verso muda de coluna, o que podemos ver claramente no poema “Corpo vestido de lilás & negro”, mais adiante, neste capítulo.

60 anos da Semana de Arte Moderna.²⁵² Embora Piva não tivesse participado do *Movimento de Arte Pornô*, e de nenhum outro movimento artístico, o Corações de hot-dog compartilha, de certa forma, principalmente pelo seu teor homoerótico, das ideias de embate contra a moralidade religiosa, e de uma crítica ao status quo, levantadas como bandeira pelo grupo de Eduardo Kac, ainda que o foco do “Movimento” não fosse o homossexualismo, mas o corpo e a nudez, de um modo geral.²⁵³



252

Eduardo KAC. *Untitled, from the series Intersessão (Ipanema - Fevereiro)* 1982 Photograph. Gelatin silver print 20 x 25 cm (9.84 x 7.87 in.). Disponível em: <http://archives.carre.pagesperso-orange.fr/KAC_Eduardo.html> acesso em novembro de 2014.

Em artigo publicado em 2013, Kac comenta a “intersessão”: “O evento de 1982 mobilizou nove artistas, explorou todo o repertório dos dois anos anteriores, incluiu uma ampla seleção de acessórios e publicações, teve seu clímax com uma passeata nudista ao longo da praia (o que era e ainda é proibida por lei), estimulou a participação do público e culminou com um mergulho coletivo no oceano — um ato simbólico que representava a auto-renovação, o início de um futuro melhor. Misturando em igual proporção à desvirtuação da tradição católica brasileira de procissões ritualísticas públicas e o eco das manifestações trabalhistas, quase guerrilheiras em suas ações públicas não autorizadas (como as lideradas nos anos anteriores pelo jovem Lula, que fundara o Partido dos Trabalhadores exatamente no mesmo ano em que o Movimento Pornô foi iniciado), a insurreição na praia foi a um tempo a epítome e o ponto final do movimento.” In: KAC, Eduardo. O Movimento de Arte Pornô: A aventura de uma vanguarda nos anos 80. *Ars (São Paulo)*, São Paulo, v. 22, n. 11, p.30-51, ago. 2013. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/ars/article/view/80655>>. Acesso em: 05 maio 2014.

²⁵³ KAC, Eduardo. 24. Rio de Janeiro: Gang Edições, 1981. Informações referentes ao Movimento disponíveis nos sites: <http://www.tecnoartenevents.com/eventos/o-movimento-da-arte-porno-no-brasil-eduardo-kac-e-o-coletivo-gang/>!, <http://poemaporno.blogspot.fr/>,

O *Movimento da poesia pornô* foi liderado pelo poeta Eduardo Kac à frente do coletivo Gang, formado por Kairo Assis Trindade, Denise Trindade, Cintia Dorneles, Bráulio Tavares e Sandra Terra. O coletivo realizou entre 1980 e 1982, no Rio de Janeiro, uma série de intervenções públicas em teatros, na praia de Copacabana e na Cinelândia, onde se apresentavam nus, ou seminus, lendo ou recitando seus poemas, bem como em vários lugares da cidade onde o grupo intervinha com fotografias chamadas “Pornogramas”, além de inscrições e desenhos nos muros da cidade. Uma *Antologia do Poema Pornô* foi vendida pelas ruas do Rio e nas feiras de poesia da Cinelândia. O movimento representou um comportamento, uma atitude que “começou pela identificação de um novo meio e material para a criação poética: o corpo.” Kac explica que os poemas pornôs buscavam ativar “transformações poéticas e políticas por meio do desejo e do gozo.”²⁵⁴

Buscavam, com suas performances, a mobilização contra o que eles chamavam de “Literatura Oficial”, o que se pode ler no manifesto de maio de 1980. O manifesto é assinado por 21 artistas de vários estados do Brasil: RS, SP, RJ, CE, MT, PB, PE, MG, CE, GO e ES. Kairo Trindade afirma que a ideologia do grupo é constituída principalmente pela ideia de revolução com o prazer, com o corpo como lugar da manifestação poética. O movimento foi, de certa forma, um reflexo anacrônico do movimento hippie que emergiu nos EUA após a guerra do Vietnam com o forte *slogan* “faça amor, não faça guerra”. Para Kac, um “conceitualismo sombrio” havia dominado a arte na década de 70, e o movimento buscava levar uma “vitalidade herética” ao âmbito das letras. Com a “licença sexual e poética” o coletivo tinha o objetivo de criticar com vigor aquele estado da arte, estabelecendo uma “consciência do

<http://catracalivre.com.br/geral/design-urbanidade/indicacao/conheca-o-movimento-de-arte-porno-que-usou-a-pornografia-para-subverter-a-arte/>.

²⁵⁴ KAC, Eduardo. O Movimento de Arte Pornô: a Aventura de uma Vanguarda nos Anos 80. Op. cit.

desejo” e “uma prática libertadora”²⁵⁵, colocando o corpo como parte essencial do discurso.

Para Eduardo Kac, parte da crítica ou, da não-crítica ao movimento, o descaso e a resistência em incluí-lo na história literária brasileira deveu-se à “apropriação deliberada e explícita, por parte do movimento, da *pornografia* (em oposição ao *erotismo*)”²⁵⁶. Uma das integrantes do coletivo *Gang*, Tereza Jardim, arrisca uma diferenciação entre erotismo e pornografia propondo ser a pornografia algo que vai mais além: “o erotismo, a gente pode dizer que baila na superfície do corpo; já o pornô vai lá dentro na alma. Na vida, não é? É a semente”.²⁵⁷

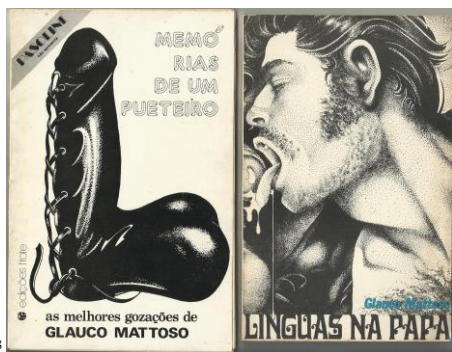
Esta “Poesia Pornô” se caracteriza pela penetrabilidade, ou seja, os versos são fáceis, compostos predominantemente de trocadilhos e linguagem popular, por isso, são deliberadamente acessíveis. O livro 24 (1981) de Eduardo Kac, prefaciado por Glauco Mattoso e publicado pela Gang Edições, está composto de 15 poemas, 7 poemas visuais e 6 ilustrações. As ilustrações privilegiam a imagem do falo (detalhe que dialoga com o livro inédito de Piva e com os dois livros de Mattoso

²⁵⁵ KAC, Eduardo. O Movimento de Arte Pornô: a Aventura de uma Vanguarda nos Anos 80. Op. Cit., p. 32

²⁵⁶ Ibidem, p. 33

²⁵⁷ *Revista Careta*, s/d, p. 36. Disponível em: < <http://www.tecnoartenews.com/eventos/o-movimento-da-arte-porno-no-brasil-eduardo-kac-e-o-coletivo-gang/#!>>. Acesso em agosto de 2014.

publicados em 1982 e 1983²⁵⁸); os poemas são em sua maioria compostos de rimas populares, fazem uso de linguagem de baixo calão e neologismos misturando palavras. Na temática vemos a predominância do embate contra o poder, contra a violência, contra a religiosidade e a reivindicação da libertação total da sexualidade em todas suas fantasias através do grotesco. Apesar da diferença, principalmente de estilo e complexidade entre os poemas de Kac e de Piva, a data do *Corações de hot-dog* é sintomática. Parece ter sido um momento importante na poesia brasileira quando Piva, escritor de manifestos solitários, talvez compartilhasse das mesmas percepções que o grupo de Eduardo Kac. Possivelmente fosse uma impressão comum que se alastrava nos meios artísticos, devido à repressão moralista da época,²⁵⁹ mas apesar dela, ou ainda por causa dela,



258

²⁵⁹ Em seu artigo de revisão do Movimento de Arte Pornô, Eduardo Kac conta em uma nota que “no mês que se seguiu à intervenção na praia do Movimento Pornô em 1982, o general presidente João Baptista de Figueiredo conclamou uma cruzada nacional contra a pornografia em um discurso transmitido em rede nacional no rádio e na televisão. Apesar dos sinais de recrudescência política, a determinação do governo em controlar o comportamento pessoal e social era tamanha que a censura oficial só terminaria em 1988, quando a nova constituição foi promulgada sob o governo do presidente José Sarney.” In: KAC, Eduardo. O Movimento de Arte Pornô: a Aventura de uma Vanguarda nos Anos 80. Op. Cit., p. 40. Lembremos, no entanto, que foi o mesmo presidente Figueiredo que promulgou a lei da anistia em 1979, o que provocou um relaxamento da censura tanto política quanto moral naquele período. No âmbito das artes tivemos, por exemplo, a liberação de filmes como *Laranja Mecânica* em 1978, *Último tango em Paris* em 1979 e o *Império dos sentidos* em 1980, e a publicação em 1982, dos livros de Glauco Mattoso cujas capas estão reproduzidas acima, na nota anterior.

a expressão artística de cunho obsceno passa a ser um meio autêntico de promover resistência à crise econômica da época (notadamente pela galopante inflação) e à disseminação da Aids, por exemplo.

Além disso, Eliane Robert Moraes observa que no decorrer da década de 1980, quando os dados sobre o crescimento da Aids se tornam alarmantes,²⁶⁰ o “erotismo literário” entra em declínio, perdendo espaço entre outras publicações (não por acaso o *Corações de hot-dog* encontra-se ainda inédito). Ela explica que a literatura brasileira, após o período da contracultura e o desbunde nos anos 70, passou, na década seguinte, por uma revalorização de padrões convencionais, houve um “intenso processo de retraditionalização dessa mesma literatura a partir da década de 1980, que diversos críticos interpretam como uma tendência de viés conservador, seja ele formal, ideológico ou até mesmo moral.”²⁶¹ Como também observara Iumna M. Simon em artigo intitulado “Considerações sobre a poesia brasileira em fim de século”, quando analisando alguma poesia publicada nos últimos anos da década de 1990 constata uma retraditionalização da poesia nos anos 1980, observando que seus procedimentos e técnicas “prescindem da experiência e da própria poesia, reduzidos ao culto de gêneros, referências e alusões a si mesmos”; uma poesia que valoriza o cuidado artesanal, o beletismo e o preciosismo verbal, adequando-se, no limite, ao mercado editorial. Iumna explica que:

É a partir da “década perdida”, como se designa lá a regressão econômica e social dos anos 80, que presenciamos a desmistificação cabal do que foi o radicalismo poético nas suas diferentes versões – desmistificação que vem acompanhada de uma desconfiança, esta sim radical, nas possibilidades de realização do sujeito, ou melhor, da potência dos

²⁶⁰ No artigo “Topografia do Risco: O erotismo literário no Brasil contemporâneo”, a autora informa que, a partir de 1985, os dados informados pelo governo registravam quatro mortes por semana, principalmente em São Paulo e no Rio de Janeiro, o que colocou o Brasil em quarto lugar no ranking mundial de pessoas infectadas com o vírus da Aids.

²⁶¹ MORAES, Eliane Robert. Topografia do Risco: O erotismo literário no Brasil contemporâneo. **Cadernos Pagu**, Campinas, v. 31, ano. 8, p.399-418, jul. 2008, p. 415.

sujeitos como agentes transformadores da linguagem e da própria sociedade.²⁶²

Considerando o Movimento liderado por Kac, podemos identificar que ele visou, sim, atingir uma “potência transformadora” fazendo do corpo nu um tipo de arte, para, no confronto com a parte conservadora da sociedade, propor uma desestabilização através da nudez inadvertida.

A literatura erótica aparece neste meio recusando as normas correntes “na tentativa de devolver ao sexo sua potência primitiva de subversão,”²⁶³ afirma Moraes. No mesmo artigo, a autora destaca Roberto Piva, Valdo Motta, Glauco Matoso e Hilda Hilst entre os poetas do erotismo brasileiro, que, em suas distintas manifestações, de um erotismo tanto violento, grotesco, quanto blasfematório ou parodístico, mantém a singularidade própria de sua poesia sem que tivessem se adaptado a qualquer identidade de grupo, ou exigência mercadológica. Dessa maneira tais autores possibilitaram, cada um com seu estilo próprio, a renovação da potência digressiva do erotismo. Contudo, outro elemento contribuiu para que esta poesia como crítica de viés erótico sofresse ainda mais descrédito no cenário cultural: a intensa e irrestrita normalização da transgressão, ou seja, a banalização do sexo por parte da indústria pornográfica. Moraes explica que o pleno desvelamento de imagens de sexo abre o erotismo à visibilidade, o que acaba por neutralizar seu potencial subversivo: “Banalizada ao extremo pela cultura de massa, a temática erótica tornou-se objeto de suspeita por parte dos circuitos literários mais cultos, atraindo apenas alguns escritores pouco assimilados pelo sistema cultural do país”.²⁶⁴ A estes poucos escritores atraídos pelo viés transgressivo que atuaram fora tanto do circuito editorial tradicional,

²⁶² SIMON, Iumna Maria. Considerações sobre a poesia brasileira em fim de século. **Revista Novos Estudos Cebrap**, São Paulo n. 55, p. 27-36, nov. de 1999, p. 34.

²⁶³ MORAES, Eliane Robert. Topografia do Risco: O erotismo literário no Brasil contemporâneo. Op. cit., p. 415.

²⁶⁴ Idem. No movimento de arte pornô o desvelamento do corpo obviamente não é erotismo, mas pornografia, como afirma o próprio nome do movimento. Uma atitude menos obscena daquela do cinema, mas ainda assim, parece contribuir para a banalização da nudez e do sexo.

quanto do marginal²⁶⁵ e encaram a espetacularização do erótico, restou apostarem em um potencial subversivo que se deu no “contato promíscuo” com a realidade, criando “linhas de fuga” que funcionaram como crítica a essa mesma realidade.

Veremos no *Corações de hot-dog*, além do jogo erótico explícito em seus poemas, a valorização de uma tradição literária canônica, pois ao mesmo tempo em que o poeta utiliza um léxico baixo e cotidiano, não abre mão de certos tradicionalismos formais, procedimentos estes que mantêm esta poesia sem um lugar determinado ou adaptado às generalizações.²⁶⁶

²⁶⁵ Neste período os livros de Glauco Matoso, *Memórias de um pueiteiro* e *Línguas na papa* ambos publicados em 1982, o primeiro pela Edições Trote, fundada em 1981 e desativada alguns anos depois, e o segundo pela editora Pindaíba que funcionou de 1974 até 1994 como editora “engajada” na luta pela redemocratização da política brasileira, publicando tudo que fosse avesso à norma e estivesse contra o *status quo* e fora de qualquer circuito comercial. O *20 poemas com brócoli* de Roberto Piva, é publicado pela Massao Ohno/Roswitha Kempf Editores em 1981, e o livro de Hilda Hilst publicado em 1984, *Poemas malditos, gozosos e devotos*, sai também pela editora de Massao Ohno/Ismael Guarnelli Editores. Massao Ohno mais conhecido por editar desde o início dos anos 1960, os novos poetas paulistas que não teriam espaço em editoras de renome, e se manteve até sua morte em 2010, publicando títulos pouco conhecidos no cenário editorial comercial. Quanto a Valdo Motta, seus seis livros lançados entre 1980 e 1984, foram todas edições independentes.

²⁶⁶ Embora Heloisa Buarque de Holanda tivesse inserido alguns poemas de Piva na antologia *26 poetas hoje*, publicada originalmente em 1975, (da qual Piva demonstra um certo orgulho por ter participado, quando insere a antologia sempre que lista seus livros publicados) a poesia de Piva não pode ser considerada como a dita poesia “marginal”, por ele não ter participado do movimento editorial independente, como os poetas que confeccionaram eles mesmos seus livros, mas principalmente por sua poesia não estar de acordo com o coloquialismo e o “anti-intelectualismo” dos ditos poetas marginais, ainda que apresente forte ligação entre vida e poesia, linguagem coloquial, entre outros atributos da poesia identificada principalmente, em um grupo específico de poetas cariocas. A poesia de Piva apresenta vários aspectos de tradições literárias diversas, dialoga às vezes com o Modernismo, principalmente na figura de Mário de Andrade muito presente no *Paranoia*, e faz até suas tentativas de poesia concreta, sem admitir, obviamente, quando escreve poemas centrados mais em jogos de palavras do que em imagens poéticas – uma ironia, talvez. Uma poesia assim tão múltipla não se deixa classificar facilmente.

Penetrar o corpo

Na primeira epígrafe do Corações de hot-dog: “In me nostra Venus noctes exercet amaras,/ et nullo vácuos tempore deficit amor. Propertii Elegiarum I”²⁶⁷, podemos perceber a opção de Piva pela relação com a antiguidade (em todo seu eruditismo) através do universo contraditório dos deuses (Venus) que aparecem aqui e ali como seres poderosos, celestes, mas extremamente humanizados. Esses deuses não são mais iluminados do que os trombadinhas e os garotos vadios que brincam zombeteiramente ao longo do livro. O estilo vocabular é erudito e chulo ao mesmo tempo, não há fronteiras na dimensão desta escrita; o escatológico, pornográfico, grotesco, lírico, sublime e surreal estão todos no mesmo nível, reunidos. David Arrigucci Jr. observa, em sua primeira crítica ao Estranhos sinais de Saturno, que este “contínuo transe” impellido “pelo ritmo de uma dança frenética de altas tensões”, “tende ao sublime”.²⁶⁸ Conforme Arrigucci, as dimensões da escrita de Piva se misturam e homogeneízam-se num elemento insólito, mostrando rompantes dionisíacos que buscam constantemente o êxtase, reúne uma linguagem tanto baixa quanto elevada.

Já dizia Victor Hugo em seu livro Do Grotesco e do Sublime que o paganismo “diminui a divindade e engrandece o homem.”²⁶⁹ A religiosidade deste vate é colocada na poesia mais como opção de embate, do que campo de crenças ou vontade de redenção. Como observa Hugo “os heróis de Homero são quase do mesmo tamanho que seus deuses”, na poesia de Piva, os trombadinhas, os michês, os meninos índios, os xamãs,

²⁶⁷ “Quanto a mim, são amargas minhas noites,/ atormenta-me Vênus, e jamais/ o Amor me deixa em paz”. Tradução de Márcio Thamos, in: THAMOS, Marcio. Propércio, II; 12; 17; 112: Algumas elegias do livro de Cintia. **Letras Clássicas**, Araraquara, n. 10, pp. 215-224, 2006. Disponível em: <file:///C:/Users/User/Downloads/1550-3259-1-PB.pdf> Acesso em agosto de 2014.

²⁶⁸ ARRIGUCCI JR., Davi. “O mundo delirante (A poesia de Roberto Piva)”. In: PIVA, Roberto. *Estranhos sinais de Saturno*. Op. cit., p.202

²⁶⁹ HUGO, Victor. *Do Grotesco e do Sublime*. Trad. Célia Berrettini. São Paulo: Perspectiva, 2004, p.23.

o urubu, a onça-pintada, ou Virgílio, estão todos num mesmo círculo, num mesmo grau de hierarquia, dentro dos poemas.

Virando mais uma página, temos no “Prefácio-Manifesto” intitulado “DÓI MAS VOCÊ GOZA”, a declaração do poeta de que o destaque deste livro é o corpo e o sensualismo. O livro parece colocar em jogo o mérito da vida sensível dentro da lógica da primazia do desejo, onde só assim seria possível encontrar uma unidade para o eu, justamente em sua dissolução no devir-outro. Vejamos o prefácio:

DÓI MAS VOCÊ GOZA

1.7 negrito Ven52/

(Prefácio-Manifesto)

Eu, Roberto Piva, Poeta espacial-luxuriante me equilíbrio na glândula do deus Priapo. Verão como tremo ardendo inverno. Nunca mais levei a sério nada a não ser os corpos. E os deuses dos corpos. O corpo confere perfeição, não é mesmo W. B. Yeats? Voltei às paixões da adolescência: Virgílio, Baudelaire, Dante, Pessoa, Catulo, Gravan, ~~Stockhausen~~^{de}, ~~Stockhausen~~, Artaud, Nietzsche, Ferenczi, Heliogabalo, Lautreamont, Johnny Alf, Elvis, Michaux, Platão (que comecei a ler aos 14 anos), Walter Pater & Machiavelli. Abandonei definitivamente o Ocidente-Oriente com seus socialismos-fascismos, que florescem nos confessionários do templo do deus Kareta. Meu deus de cabeceira é Dionísio. Minha missão é a Confusão & Paixão. Sem elas estaríamos de uniforminho azul adorando a cueca de tafetá do funcionário Mao. Ritos da confusão. Festas da paixão alucinógena. François Villon só me aparece nos mictórios. Dante & seu disco voador de luz néon. Crevel, Artaud & Reverdy me olham da parede invisível no quarto-barricada onde durmo. Jarry, Picabia & todos os boys.

Relendo Vico outro dia, percebi que meu amigo Roberto Bicelli estava certo: eu também quero ver frango ciscando na avenida São João. Oswald, Sade, Novalis, Pasolini, Swift, Vico, Pessoa, Reverdy, bom dia! Deus Hölderlin, faça de mim o bumerangue de todas as paixões!

Roberto Piva

São Paulo, 13 de fevereiro de 1982

PS. Estes poemas esparsos foram escritos entre 1974 & 1981. Podem ser considerados como brinquedos loucos de uma Dada-Odisseia.

36

Na segunda linha, lemos a seguinte frase: “Nunca mais levei a sério nada a não ser os corpos. E os deuses dos corpos. O corpo confere perfeição, não é mesmo W. B. Yeats?”.²⁷⁰ Nela está a ideia de que o corpo, como objeto de desejo e de transcendência é somente o que importa, e é a partir do trabalho com imagens de corpos em êxtase ou ativadores do êxtase que a poesia provocativa de Piva aponta na direção de uma política do corpo erotizado.

Piva havia tornado pública essa provocação no suplemento *Folhetim* do jornal *Folha de São Paulo*, n. 267, de 28 de fevereiro de 1982, no texto-manifesto “Todo poeta é marginal desde que foi expulso da república de Platão”, onde podemos ler: “A palavra registrada em livro é a mera extensão (sublimada) do que sobrou da Orgia. Todos nós somos labaredas provocadas pelo curto-circuito do Desejo.”²⁷¹ Ao pôr a “Orgia” em evidência (escrevendo a palavra em letra maiúscula) como um valor no qual somente a voluptuosidade pode ativar a palavra, Piva insere seu trabalho, não somente o inédito em questão, em um filão artístico baseado na recusa de qualquer comunicação estabelecida por intermédio de uma

²⁷⁰ PIVA, Roberto. *Corações de hot-dog*. Arquivo Roberto Piva: IMS, inédito, p. 3.

²⁷¹ O mesmo texto está publicado no volume 3 das obras reunidas, *Estranhos Sinais de Saturno*. Op. Cit., p. 187.

linguagem racional ou institucionalizada, ainda que, paradoxalmente, ele como Poeta, precise se submeter às exigências e aos limites sintáticos da linguagem poética. A sublimação operada por este poeta alquimista reduz sensações atrozes, rompantes de delírio, tédio e êxtase em uma linguagem que se expressa sobretudo a partir do *efeito* que causa.

A escrita deve passar, necessariamente, pela “*excrição* do nosso corpo”, que é para Nancy uma escritura que “toque”. Diferente da escrita de um relatório, ou de uma comunicação, esta escrita que toca (a poesia) é o texto do fora, “deixado no seu limite”, algo como uma transgressão. Uma tal escritura prevê, não a escrita acerca do corpo, mas o “próprio corpo”, o corpo como lugar de existência, uma “exterioridade não-pensante e não-pensável”, tal como a “carnação”, no sentido pictural da cor local. Nancy afirma que “a pintura é a arte dos corpos, porque ela conhece apenas a pele.”²⁷² Assim, ao recusar o discurso que não seja aquele dos corpos (“Nunca mais levei a sério nada a não ser os corpos”) em seus poemas, o *Corações de hot-dog* é um livro sobre o êxtase, alheio a outro sentido que não seja o da vontade de transgressão.

Neste prefácio-manifesto que abre o livro inédito de Piva, a reivindicação do prazer está posta em termos como “goza”, no título, e paixão, palavra que se repete quatro vezes ao longo do texto.

Em um texto de Paulo Leminski publicado em 1987, intitulado “Poesia: a paixão da linguagem”,²⁷³ o poeta parte da constatação pessoal de que a palavra “paixão” estava na moda naquele momento, e que se havia uma valorização deste sentimento através da palavra é porque ele estava em falta. Para Leminski a paixão é um sentimento incompatível com o “tempo urbano-industrial” e chama a atenção para o fato de que essa palavra é tão utilizada em títulos de livros, que seus autores parecem clamar por ela. Nesta incompatibilidade de sentimento com este tempo “urbano-industrial”, a paixão encontrada nos poetas é uma paixão pela linguagem na medida em que o poema é todo linguagem, não tem

²⁷² NANCY, Jean-Luc. *Corpus*. Op. Cit, p. 17

²⁷³ LEMINSKI, Paulo. Poesia: a paixão da linguagem. In: NOVAES, Adauto (org). *Os sentidos da Paixão*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

significado, “ele é o seu próprio significado”, ou seja, um objeto sublimado de desejo.

O poeta teria, em relação à linguagem, uma transa apaixonada e essa relação podia se manifestar de duas formas, uma forma masoquista e uma forma sádica. Essa paixão assumiria, em primeiro momento, uma forma masoquista. O poeta seria uma vítima da linguagem, a linguagem exerce uma violência sobre ele e ele sofre essa violência. Num outro momento, o momento sádico do processo, o poeta, o artista, o escritor, o criador, passaria a ser algoz, a ser carrasco da linguagem, e daí a inverter o jogo.²⁷⁴

Leminski explica que o momento masoquista de paixão pela linguagem está relacionado com as normas do próprio idioma, de sua gramática, das regras gerais da língua portuguesa às quais o poeta, quando escreve, ou quando começa a escrever, deve observar. Toda a língua, com suas formas, exerce um tipo de limitação onde “existe toda uma certa ilusão de liberdade, de expressão, mas é preciso ver no interior de quanta escravidão se dá essa liberdade”.²⁷⁵ Por outro lado, o momento desta paixão pela poesia que Leminski chama de “sádico” se dá quando o poeta joga com a materialidade do poema, fundindo palavras, compondo neologismos, ou experimentando novas formas. Talvez seja possível ler uma espécie de “paixão sádica” pela linguagem nos poemas em que Piva experimenta com a enorme profusão de locuções adjetivas e sintagmas compondo analogicamente imagens baseadas em realidades distantes.

Vejamos então os sentidos que Piva dá à palavra *paixão*.²⁷⁶ O primeiro sentido é o de um grande entusiasmo pela palavra e por um

²⁷⁴ Ibidem, p. 285.

²⁷⁵ Ibidem, p. 287.

²⁷⁶ *Paixão s.f.* **1** o sofrimento de Jesus Cristo na cruz [inicial maiúsc.] **2** *p.met.* o segmento do Evangelho que trata do martírio de Cristo; esse martírio, e o dos santos [inicial maiúsc.] **3** TEAT peça teatral cantada, ou oratório sobre o tema da Paixão [inicial maiúsc.] **4** *p.ext.(da acp.1)* grande sofrimento, martírio **5** sentimento, gosto ou amor intenso a ponto de ofuscar a razão; grande entusiasmo por alguma coisa; atividade, hábito ou vício dominador **6** a coisa, o objeto da

virtuosismo presente nos textos e nas composições musicais evidenciados pelos nomes dos artistas citados: “Voltei às paixões da adolescência: Virgílio, Baudelaire, Dante, Pessoa, Catulo, Cravan, Stockhausen, Artaud, Nietzsche, Ferenczi, Heliogabalo, Lautreamont, Jonny Alf, Elvis, Michaux, Platão (que comecei a ler aos 14 anos), Walter Pater & Machiavelli.”²⁷⁷ O poeta utiliza os nomes aqui como metonímias, ou seja, os nomes por suas obras, dando o efeito de amplidão à sua paixão, que abarca muitas leituras e distintos gêneros, por isso um “grande entusiasmo”.

Mais adiante, na linha 10, lemos: “Minha missão é a Confusão & Paixão”. Nesta oração, o sentido da palavra “paixão”, escrita em inicial maiúscula, não está associado ao sofrimento de Cristo ou seu martírio, não é um grande sofrimento no sentido religioso; lida em seu contexto, o sentido pende para um “ânimo favorável (...) a alguma coisa e que supera

paixão ou da predileção **7** furor incontrolável; exaltação, cólera **8** ânimo favorável ou contrário a alguma coisa e que supera os limites da razão; fanatismo **9** sensibilidade, entusiasmo que um artista transmite através da obra; calor, emoção, vida **10** FIL no *kantismo*, inclinação emocional violenta, capaz de dominar completamente a conduta humana e afastá-la da desejável capacidade de autonomia e escolha racional [p.opos. a *ação* (‘atividade livre’)] **11** FIL no *nietzschianismo*, estado em que determinado afeto organiza e orienta toda a difusa emotividade humana em uma disposição plena de saúde e vigor **12** LÓG categoria aristotélica que indica a passividade, a inatividade perante uma ação alheia [p.opos a *ação* (‘categoria aristotélica’)]. ETIM lat. tar. *passio, onis* ‘paixão, passividade; sofrimento. In HOUAISS, Antônio; VILLAR, Mauro de Salles. *Grande dicionário Houaiss da língua portuguesa*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2008.

A palavra paixão vem do grego *pathos*, significa sentimento, sofrimento. A noção de *pathos* aristotélica, tida como um dos modos da retórica, pauta a argumentação nas sensações do ouvinte cujas paixões se exprimem ao ser tocado ou afetado pelo discurso.

No dicionário de termos literários de Massaud Moisés encontramos as seguintes definições de *Pathos*:

“Do grego, experiência, sofrimento, emoção. Qualidade ou conjunto de circunstâncias que provoca piedade ou tristeza. Não obstante peculiar à tragédia, pode ocorrer na prosa de ficção, como nas obras que o Decadentismo estimulou. (...) Hodiernamente, o termo *pathos* se emprega menos que seu derivado, *patético*. Este, porém semelha encerrar um sentido algo pejorativo: por vezes, assinala o exagero ou a Facilidade no incitamento da comoção beirando o melodrama. (...)”. In MOISÉS, Massaud. *Dicionário de termos literários*. São Paulo: Cultrix, 1999.

²⁷⁷ PIVA, Roberto. *Corações de hot-dog*. Op. cit. p. 3.

os limites da razão”.²⁷⁸ Já na linha 12, “paixão” está posta na oração “Festas da paixão alucinógena”. Aqui a paixão é também algo que “supera os limites da razão”, pois com a habilidade de “alucinar” ela poderia ser entendida como um “sentimento, gosto ou amor intenso a ponto de ofuscar a razão”.²⁷⁹ Na última linha do prefácio lemos: “Deus Hölderlin, faça de mim o bumerangue de todas as paixões!” Aqui são várias as paixões, são vários os objetos de desejo ou predileção (a coisa – acepção 6 do Houaiss), a exemplo do extenso elenco de artistas citados. Exprime uma totalização, mas ao mesmo tempo, esta totalidade já está delineada desde o início do texto ao determinar as escolhas, principalmente através dos nomes que se repetem: Pessoa, Reverdy e Vico.

Dentro da obra de Piva, Fernando Pessoa, como referência poética, é muito recorrente e está na gênese de seu trabalho, notadamente no poema “Ode a Fernando Pessoa”. Nela o eu poético homenageia, em linguagem exaltada, os poemas de Pessoa lidos na madrugada das praças de São Paulo, de onde o poeta português é evocado. Vejamos alguns trechos:

Quando leio teus poemas, alastra-se pela
minh'alma dentro um comichão de

Saudade da Grande Vida,

Da Grande Vida batida de sol dos trópicos,

Da Grande Vida de aventuras marítimas salpicadas

[de crimes,

Da grande vida dos piratas, Césares do Mar Antigo.

(...)

(...) mas de

Madrugada, quando exaustos nos sentamos

[nas praças, Tu estás conosco, eu

²⁷⁸ HOUAISS, Antônio; VILLAR, Mauro de Salles. *Grande dicionário Houaiss da língua portuguesa*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2008. Acepção 8.

²⁷⁹ Ibidem, acepção 5.

sei disso, e te respiramos na brisa.

Quero que venhas compartilhar conosco as orgias

[da meia-noite, queremos ser

para ti mais do que para o resto do mundo.

Fernando Pessoa, Grande Mestre, em que direção

[aponta tua loucura esta noite?

(...)

Vamos, o subúrbio da cidade espera nossa

[aventura,

As meninas já abandonaram o sono das famílias,

Adolescentes iletrados nos esperam nos parques.

(...)

Nós, tenebrosos vagabundos de São Paulo, te

[ofertamos em turíbulo para uma bacanal em
espuma e fúria.²⁸⁰

Embora Pessoa apareça no prefácio, seu nome não é citado em nenhum poema de *Corações de hot-dog*; a alusão pessoana fica a cargo das imagens do mar e dos piratas, que ocorrem em alguns poemas. Reverdy não aparece diretamente em poema algum do livro inédito, mas o encontramos indiretamente através de seus estudos sobre a imagem poética, com a “fórmula de aproximação de realidades” evocada por André Breton em seu primeiro *Manifesto do Surrealismo*, quando se vê tentado pelo experimento da poesia automática:

Pierre Reverdy escrevia: A imagem é uma criação pura do espírito. Ela não pode nascer de uma comparação, mas da aproximação de duas realidades mais ou menos afastadas. Quanto mais as relações das duas realidades aproximadas forem

²⁸⁰ PIVA, Roberto. *Um estrangeiro da legião*. Op. Cit. pp. 20-21.

longínquas e justas, mais a imagem será forte, mais força emotiva e realidade poética ela terá.²⁸¹

Fórmula esta que podemos identificar com certas particularidades nos poemas de Piva, como veremos a seguir. A menção ao nome de Giambattista Vico, aparece no poema “Lorenzo de’ Medici”,²⁸² nos versos “como o centurião Vico & seu Bestione/da Destruição”.

Ao escrever “*Bestione*”, ou seja, “besta” em português, Piva parece se apropriar da noção de um tipo de linguagem “mitopoética” que serviu, em tempos arcaicos, como origem da linguagem poética explorada por Vico em seu livro *Princípios de uma ciência nova*.²⁸³ Esta “linguagem” proveniente dos gigantes – cuja referência de Vico é Polifemo de Homero – pode ser lida como uma linguagem “bestial”, animalesca. Na leitura da obra de Vico, Alfredo Bosi cita a origem da “atividade mitopoética” anunciada em uma aula inaugural na Universidade de Nápoles em 1699, em que Vico atribui ao “pensamento fantástico” a origem “fingida” dos mitos afirmando que é a *fantasia* que tem o poder de “modelar a imagem das coisas”, e ao mesmo tempo em que cria novas formas, corrobora sua origem “divina”. Esta “força capaz de modelar imagens” é tanto a fantasia que produz mitos (...) quanto a prática do poeta”.²⁸⁴ A teoria do filósofo italiano propunha que uma “ordenação mitopoética” teria prevalecido durante os três períodos da história – os quais ele divide em *Idade Divina*, *Idade Heroica* e *Idade Civil* – tanto na vida material quanto das “esferas simbólicas da

²⁸¹ BRETON, André. *Manifestos do Surrealismo*. Trad. Sergio Pachá. Rio de Janeiro: Nau Editora, 2001, p. 35. Na biblioteca de Piva, o único livro de Pierre Reverdy que pude encontrar foi um compêndio de seus poemas intitulado *Plupart du Temps: poèmes 1915-1922*. Contudo, é bem provável que tanto outras publicações de Reverdy quanto o *Manifestos do Surrealismo* em que Breton faz referência à “fórmula” de imagem poética de Reverdy, estejam entre os livros ainda encaixotados.

²⁸² Vide poema “Lorenzo de’ Medici”, p. 260.

²⁸³ VICO, Giambattista. *Princípios de uma ciência nova: acerca da natureza comum das nações*. Trad. Antonio Lazaro de Almeida Prado. São Paulo: Abril Cultural, 1974.

²⁸⁴ BOSI, Alfredo. Uma leitura de Vico. In *O ser e o tempo da poesia*. São Paulo: Cultrix, Ed. da Universidade de São Paulo, 1977, p. 200.

cultura”,²⁸⁵ e foi, a partir de estudos e demonstrações etimológicas, de fábulas, de metáforas, de analogias, em fim, de diferentes linguagens de cada uma das eras que Vico formulou a base da sua teoria que investiga a passagem da “palavra (*filo-logia*)” à “sabedoria (*filo-sofia*)”.²⁸⁶

Quando lemos no verso de Piva a palavra Bestione atribuída a Vico, devemos levar em conta a genealogia desenvolvida pelo filósofo italiano em sua *Scienza Nuova*, principalmente quando estabelece a *Idade Divina* habitada por seres de natureza crua e ferina, gigantes e homens-bestas de linguagem mimética, determinada por “atos e gestos, quase toda muda e pouquíssimo articulada” e de escrita hieroglífica. Estes seres desenvolvem-se na *Idade Heroica*, para homens de linguagem analógica, “tanto articulada quanto muda”²⁸⁷ e, cujo maior exemplo escrito é a obra de Homero. Desse modo, trazendo “Bestione da Destruição” para o poema, e Giambattista Vico para o prefácio de seu livro inédito, podemos considerar que Piva faz referência a uma origem balbuciante da poesia, manifestada em e por seres mais sensíveis do que racionais. Vico escreve que:

[...] a sabedoria poética, que foi a primeira forma de sabedoria da gentilidade, precisou de começar de uma metafísica, não racional e abstrata (qual a dos nossos doutrinadores), mas sentida e imaginada (qual deve ter sido a dos tais homens primevos, já que eles não dispunham de raciocínio algum e eram apenas robustos de sentidos e vigorosíssimas fantasias, [...]). Esta foi para eles a própria poesia, que para eles constituiu uma faculdade que lhes era conatural (dotados que eram de tais sentidos e de tais fantasias), provinda de uma ignorância de razões, sendo-lhes a matriz de maravilharem-se de todas as coisas. E eles,

²⁸⁵ Ibidem, p. 199.

²⁸⁶ Idem.

²⁸⁷ Ibidem, p. 201.

justamente por ignorantes de todas essas coisas, fortemente se encantavam delas [...].²⁸⁸

O saber poético, que, para Vico, é igual ao “saber heroico”, foi sempre tocado “pelas relações estreitas com o natural e o corpóreo”. Bosi explica ainda que Vico atribuiu à “mente heroica” uma similaridade com referências naturais arcaicas que não podem ser balizadas por “categorias convencionais”, ou seja, algo da ordem do racional, legal ou monoteísta. Bosi explica que a “conaturalidade”

que nos tempos mitopoéticos se instaura entre palavra e cosmos, configura-se em interjeições, onomatopeias, metáforas, metonímias e fábulas antropomórficas que guardam, porém, uma sua lógica peculiar, o seu jogo de transformações internas, ditadas por aquela capacidade de moldar as formas das coisas admitida desde os primeiros escritos e explorado, sem cessar, até a última redação da *Scienza Nuova*.²⁸⁹

Parece ser desta noção de um primitivismo da linguagem poética que parte o interesse de Piva pelos xamãs, como protopoetas ligados ao êxtase. E mais do que isto, faz todo sentido a menção do filósofo italiano, crítico do pensamento cartesiano, e a alusão à sua obra que é, nas palavras de Alfredo Bosi, “toda voltada para entender a natureza do trabalho poético, o ser da Poesia, em termos de linguagem, cuja ordem imanente se colhe na unidade de sentidos, memória e fantasia”.²⁹⁰

Antes de passar para a próxima palavra em questão, “goza”, gostaria de propor uma ressalva. Coloco anteriormente que o primeiro sentido expressado pela palavra paixão é o de um “entusiasmo”; lembremos que em sua origem grega, a palavra *enthousiasmos* é formada

²⁸⁸ VICO, Giambattista. *Princípios de uma ciência nova: acerca da natureza comum das nações*. Op. Cit., p. 75.

²⁸⁹ BOSI, Alfredo. Uma leitura de Vico. Op. Cit., p. 202.

²⁹⁰ Ibidem, 210.

por *en* (dentro) mais *theos* (deus, divindade), ou seja, “cheio de deus” ou ainda “tomado pela divindade”.²⁹¹ Na acepção do Houaiss, na etimologia grega a palavra *enthousiasmos* quer dizer “transporte divino”, mas é também “excitação, exaltação criadora” ou ainda, “movimento violento e profundo da sensibilidade que leva ao amor ou à admiração apaixonada, às vezes excessiva ou paroxística, por alguém ou algo”.²⁹² Todos estes sentidos se relacionam com a noção de possessão encontrada nos arquivos de Piva. Ao escrever “possuído” por seus poetas eleitos, Piva nunca escreve somente a partir de seu eu poético, ou de pontos de vista isolados, este sujeito poético é uma composição de “outros”, que são suas referências literárias, os garotos, a cidade de São Paulo, seu interior e litoral.

A palavra “goza”, no sintagma “você goza”, do verbo “gozar”, é sentir prazer, satisfação, deliciar-se com algo; é também “atingir o orgasmo na relação sexual”;²⁹³ este é o sentido da palavra no título do texto. Muitos dos poemas do livro estão compostos em torno da imagem do corpo que sente prazer, do êxtase sexual, princípio sobre o qual as realidades dos poemas são postas. “Dói mas você goza” não deixa de ser um recado direto ao leitor sobre a compensação da dor ainda que ambos os conceitos, “dor” e “prazer” estejam direta e reciprocamente relacionados, na esfera da sexualidade. Mas aqui a esfera é a da leitura: o poeta nos alerta que esta leitura por vir não será prazerosa sem uma porção de dor. Como imagem desta via de mão dupla, o poeta apresenta Priapo, deus com o qual o sujeito poético do texto se liga no primeiro verso, quando diz Eu: “me equilíbrio na glândula do deus Priapo”.

Deus grego considerado protetor dos rebanhos, das hortaliças, uvas e abelhas, e obviamente, deus da fertilidade, Priapo é filho de Dionísio e Afrodite, representado como um homem idoso mostrando um

²⁹¹ AGAMBEN, Giorgio. *A linguagem e a morte: um seminário sobre o lugar da negatividade*. Trad. Henrique Burigo. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2000.

²⁹² Cf. HOUAISS, Antônio; VILLAR, Mauro de Salles. *Grande dicionário Houaiss da língua portuguesa*. Op. cit

²⁹³ Idem.

grande pênis ereto.²⁹⁴ João Angelo Oliva Neto explica, nas notas introdutórias ao livro *Falo no Jardim*, que Priapo não aparece como divindade nos períodos arcaico e clássico das letras gregas, ele é um “fenômeno” do período helenístico e alexandrino e sua filiação advém de relatos históricos e “fabulações de poetas gregos e romanos”. Tais relatos contam que sua deformidade se deu em consequência da punição dada a Afrodite por Hera, deusa protetora do casamento, por considerar promíscua a deusa da beleza. Outra versão é a de que Priapo seria filho de Afrodite e Zeus, e Hera, colérica pela traição e temendo que a criança tivesse a beleza da mãe e o poder do pai, e assim pusesse em risco o



294 Afresco (séc. I d. C.), *Museo Archeologico Nazionale* de Nápoles. Nota-se nesta imagem a associação de Priapo ao deus Mercúrio/Hermes, caracterizado pelas sandálias aladas, pelo caduceu na mão esquerda e um saco de moedas na mão direita, evidenciado pela extremidade do falo.



Afresco (anterior a 79 d. C.), Casa dos Vetti, Pompéia, *in situ*. Nota-se também nesta representação do deus a associação com Mercúrio/Hermes pelos mesmos elementos, as sandálias, o caduceu e o pétaso, nesta imagem. Aqui a riqueza está representada pela balança que pesa os grandes frutos. Cf. OLIVA NETO, João Angelo. *Falo no Jardim: priapéia grega, priapéia latina*. Cotia, SP. Ateliê Editorial; Campinas, SP; Editora da Unicamp, 2006, p.58.

equilíbrio entre os deuses olímpicos, pune Afrodite, tocando sua mão maligna no ventre da deusa. Ao dar à luz a uma criança disforme, Afrodite, tomada de vergonha, abandona a criança nas montanhas. “Priapo foi recolhido e criado por pastores, o que explica o caráter rústico e de certa forma humilde que o deus possui.”²⁹⁵ João Angelo considera, entretanto, a primeira hipótese de filiação e explica que:

(...) Na linguagem das narrativas mitológicas, a relação de paternidade entre deuses significa que o filho participa do caráter divino que o pai e a mãe manifestam; significa também que o filho explicita pelo menos um dos vários atributos dos pais. Portanto, ser filho de Afrodite e de Dioniso, guardar semelhança com Sileno e os Sátiros – integrantes do cortejo deste deus –, ter papel em rituais orgiásticos, tudo mostra que Priapo é deus ligado à fecundidade e à abundância.²⁹⁶

O aspecto grotesco do membro avantajado de Priapo lhe confere pouca seriedade, tendo sido frequentemente mencionado em peças satíricas, paródicas e humorísticas. Oliva Neto observa que, na poesia grega, o “falicismo fora de contextos religiosos, implica rebaixamento e risibilidade” e foram nos epigramas reunidos sob o gênero Priapéia, onde apareceram personagens de baixo status social como as prostitutas e os pequenos pescadores, protegidos pelo deus “humilde” (no sentido de modéstia e pobreza). Há inúmeros poemas tanto latinos quanto gregos designados como *Priapéia Grega*, que é toda epigramática, e *Priapéia Latina* sendo quase toda epigramática.

Uma coleção importante da Priapéia é uma reunião de oitenta epigramas sob o título *Corpus Priapeorum* apresentada no estudo de Carlos Miguel Mora intitulado *Os três castigos de Priapo: o sexo como arma no Corpus Priapeorum*. Nesses breves poemas é clara a alusão ao

²⁹⁵ OLIVA NETO, João Angelo. *Falo no Jardim: priapéia grega, priapéia latina*. Op. Cit., p16.

²⁹⁶ Ibidem, p. 16,17.

falo como arma de guerra. Priapo castiga com a penetração violenta qualquer um que for roubar a horta que estiver sob sua guarda. Nesta relação que é agônica e dolorosa, o prazer (em aplicar o castigo) é somente do deus, o outro, o ladrão, é brutalmente violado.²⁹⁷ Neste poema traduzido pelo próprio Mora, Priapo equipara seu pênis às armas de vários deuses olímpicos:

Perguntas por que as partes obscenas não resguardo?
Pergunta então se há deuses que escondam o seu dardo!
O rei do mundo o raio sustém abertamente,
e o deus do mar não leva coberto o seu tridente;
nem Marte esconde a espada que o enche de coragem,
nem Palas guarda a lança na tépida roupagem.
Levar douradas flechas, a Febo envergonhava?
Tem Diana por costume tapar a própria aljava?
Oculta leva Alcides nodosa clava agreste?
O deus alado esconde a vara sob a veste?
Quem viu ocultar a Baco o tirso delicado
na roupa ou a Cupido com rosto disfarçado?
Então, não seja crime que a piça possas ver-me:
se me faltar tal lança, hei-de ficar inerme.²⁹⁸

Dentre os poemas traduzidos por José Paulo Paes, transcrevo o epigrama intitulado “Ameaça de Priapo a uma jovem”:

Conquanto Priapo de madeira seu seja,
madeira a foice, como vês, e o pênis,
vou te agarrar e segurar bem firme
e todo em ti, por longo que ele seja,
mais tenso do que a corda de uma cítara,
até tuas costelas vou cravá-lo.²⁹⁹

²⁹⁷ Cf. MORA, Carlos Miguel. *Os três castigos de Priapo: o sexo como arma no Corpus Priapeorum*. Universidade de Aveiro Disponível em <<http://www2.dlc.ua.pt/classicos/priapo.pdf>> Acesso em janeiro de 2014.

²⁹⁸ Cf. *ibidem*.

²⁹⁹ PAES, José Paulo. *Poesia erótica em tradução*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006, p. 51.

Aqui o poema mostra, como parte dos costumes dos antigos gregos e romanos, o hábito de utilizarem uma imagem do deus torpe com poderes apotropaicos, para guardar além de jardins, lugar onde sua imagem adornava, hortas, pomares e vinhedos. Nestes lugares de cultivo, onde seu poder mágico materializado no falo sempre ereto, portanto sempre disponível para o ato sexual, e consequentemente para a procriação, o poder desse deus rústico era o de prover vigor e abundância às plantas e afugentar os invasores do pomar. Esta era uma crença da religiosidade popular que, enquanto vigorou, qualquer possível invasor temia punição e mau agouro por parte do deus “espantalho”. Oliva Neto informa que as imagens de Priapo colocadas nos jardins gregos e romanos eram geralmente feitas de madeira e pintadas de vermelho e tinham inclusive ou, sobretudo, a função de afugentar os pássaros.³⁰⁰ A imagem de Priapo era também colocada em portos, em encostas de praias, pois se acreditava que ela traria proteção e boa sorte aos viajantes. Nestes lugares litorâneos as imagens apresentavam-se mais bissexuadas do que masculinas; as esculturas dos artífices fundiam traços femininos com um volume na túnica, representando o membro viril, ou entrevisto pelo arregaçamento da túnica. Oliva Neto afirma que “por reunir caracteres femininos e masculinos em um único ser, as imagens hermafroditas exibiam a totalidade cósmica do culto orgiástico dionisíaco de que Priapo teve origem e garantiam, assim, a mesma proteção à fecundidade.”³⁰¹

Obviamente a presença do deus Priapo como um dos “guias” do livro inédito de Piva traz à tona este “culto orgiástico dionisíaco”, como pudemos ler no manifesto supracitado (“A palavra registrada em livro é a mera extensão (sublimada) do que sobrou da Orgia.”), não tendo em vista a fecundidade, mas a vida, e a valorização da orgia. São corpos, porém escritos; é o êxtase que, sublimado, torna-se palavra, poema.

A obscenidade jocosa dos poemas dedicados a Priapo, que, na tradição grega de homenagem ao deus é considerado um deus menor,³⁰²

³⁰⁰ OLIVA NETO, João Angelo. *Falo no jardim*. Op. cit., pp. 22-23.

³⁰¹ Ibidem, p. 18.

³⁰² Cf. Ibidem.

reflete-se em *Corações de hot-dog*, pouco menos obsceno e mais jocoso; o poeta equilibrando-se na glândula do deus avantajado, no prefácio-manifesto revela, além do erotismo, um ato lúdico e uma cena risível. Sua escolha não é gratuita, principalmente pelo fato de Priapo ser um deus marginal, de ter pouco prestígio religioso entre as elites e ter sido incorporado na poesia como personagem ridículo, relacionado que era com um poder “catártico e regenerador do riso”.³⁰³ Além de ser considerado feio pelos antigos pela sua desproporção, e dissimetria, nunca adquiriu “estatuto igual ao dos deuses olímpicos, apesar de possuir alguns de seus atributos.”³⁰⁴

Já Dionísio, a deidade que mais frequenta a poesia publicada de Piva, reaparece aqui, como um deus Pai, seu “deus de cabeceira”, o mais boêmio entre os deuses, o aliciador das bacantes, das ninfas, dos Faunos. Daí toda a paisagem que engloba pastores em ambientes bucólicos cheios de sol, e festividades em homenagem aos deuses da natureza sob a luz da lua. Além de ser o deus do vinho, da dança, do delírio, Piva coloca Dionísio em sua obra como este grande Pai (também pai de Priapo) que protege e festeja junto de seus filhos pagãos para os quais não existe pecado. Ele é aqui um guia e também, como Nietzsche o descreveu, o “gênio do coração”:

O gênio do coração, tal como o possui aquele grande oculto, o deus-tentador e aliciador nato de consciências, cuja voz sabe descer ao submundo de cada alma, que não diz palavra, não lança olhar em que não haja ideia e aceno de sedução, de cuja mestria faz parte o saber parecer – não aquilo que é, mas aquilo que para os que o seguem é uma compulsão mais a mais proximamente o assediarem, a sempre *mais* íntima e radicalmente o seguirem: - o gênio do coração, que a tudo estridente e autocomplacente faz calar e ensina a ouvir, que alisa as almas ásperas e lhes dá novo

³⁰³ Cf. *Ibidem*.

³⁰⁴ *Ibidem*, p. 25.

anseio a saborear – estender-se imóveis como espelho d’água, para que nelas se espelhe o profundo céu - ; o gênio do coração, que à mão rude e arrebatada ensina a hesitar e a prender com maior graça, que adivinha o tesouro oculto e esquecido, a gota de bondade e doce espiritualidade sob o espesso e o opaco gelo, e é um mágico imã para todo grão de ouro que por muito jazeu sepulto na prisão de lama e areia; o gênio do coração, de cujo toque cada um torna mais rico, não agraciado e surpreso, não redimido e oprimido por um bem alheio, porém mais rico de si mesmo, mais novo do que nunca, partido, por um vento brando acariciado e sondado, mais inseguro talvez, mas grácil frágil fraco, porém cheio de esperanças ainda sem nome, cheio de uma nova vontade de energia, nova relutância e apatia...

(...)

Assim disse ele uma vez: “Eventualmente posso amar o ser humano” – aludindo a Ariadne, que estava presente –: “ele é para mim um animal agradável, valente, inventivo, que não tem igual sobre a Terra, em todo labirinto ele é capaz de se achar. Sou bom para com ele: com frequência medito em como fazê-lo avançar e torná-lo mais forte, mais malvado e profundo” (...) “Sim”, confirmou ele, “mais forte, mais malvado e profundo: também mais bonito” – e ao dizê-lo sorriu o deus-tentador seu sorriso alcônico, como se tivesse dito uma encantadora gentileza.³⁰⁵

Será a partir deste deus sedutor que Nietzsche nos apresenta, em seu primeiro livro, o conceito de *dionisíaco*; um impulso, uma compulsão (como coloca no fragmento citado acima), ligado à embriaguez e ao desejo que, paralelamente ao impulso *apolíneo*, são os dois, nesta

³⁰⁵ NIETZSCHE, Friedrich. *Além do bem e do mal: prelúdio a uma filosofia do futuro*. Trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2005, pp.177,178.

duplicidade, responsáveis pelo “contínuo desenvolvimento da arte”.³⁰⁶ Em seu livro que identifica como “problemático”, Nietzsche propõe uma “contradoutrina” baseada no repúdio aos valores cristãos como o recolhimento, a prostração, o abandono da sensualidade, dos afetos e da beleza, que para ele desvalorizam e empobrecem esta vida em detrimento de uma vida perfeita que só virá após a morte. Para Nietzsche a vontade incondicional do cristianismo é “deixar valer somente valores morais”, assim, sua contradoutrina dionisíaca é basicamente *contra* esta moral cristã e a favor do momento “agora”.

Com o intuito de entender o “sentimento trágico”, Nietzsche investiga a música e a poesia a fim de compreender o “mistério” que une o apolíneo e o dionisíaco nas obras de arte da civilização grega. Nietzsche parte da observação de que, na antiguidade, os gregos colocavam lado a lado em esculturas e escrituras em pedra Homero e Arquíloco, dois poetas aparentemente discrepantes, mas que pareciam ser os únicos dois considerados como “naturezas inteiramente originais”; Homero como um poeta *apolíneo*, um tipo de artista *naïf* cuja poesia emana de um ideal de pureza e de contemplação, e Arquíloco,³⁰⁷ tido como um poeta belicoso e apaixonado, servidor das musas e escritor de poemas polêmicos, “selvagemmente tangido através da existência”, é *dionisíaco*.³⁰⁸

Uma das questões que Nietzsche levanta em *O nascimento da tragédia* é “como o poeta ‘lírico’ é possível enquanto artista”, quando a exigência primeira de uma produção autenticamente artística é a “submissão do sujeito, a libertação das malhas do ‘eu’ e o emudecimento de toda a apetência e vontade individuais”.³⁰⁹ Baseado nas observações psicológicas de Schiller a respeito do processo criativo de Arquíloco (que

³⁰⁶ NIETZSCHE, Friedrich. *O nascimento da tragédia ou helenismo e pessimismo*. Trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2007, p. 24.

³⁰⁷ Segundo as notas do tradutor de *O nascimento da tragédia*, J. Ginsburg, Arquíloco foi um famoso poeta no séc. VII a.C. que pode ter escrito elegias, sátiras, odes e epigramas. Poeta e soldado mercenário, escreveu versos de amor para sua amada Neobule cujo pai, Licambes, o expulsa da vista da filha. Transtornado, Arquíloco escreve sua vingança em versos tão satíricos que pai e filha se enforcam.

³⁰⁸ NIETZSCHE, Friedrich. *O nascimento da tragédia*. Op. cit., p. 40.

³⁰⁹ Idem.

confessou “ter tido ante si e em si, como condição preparatória do ato de poetar, não uma série de imagens, com ordenada causalidade dos pensamentos, mas antes um estado de ânimo musical.”³¹⁰), o filósofo alemão explica que o poeta lírico:

(...) se fez primeiro, enquanto artista dionisíaco, totalmente um só com o Uno-primordial, com sua dor e contradição, e produz a réplica desse Uno-primordial em forma de música (...) porém esta música se lhe torna visível, como uma imagem similiforme do sonho, sob a influência apolínea do sonho. (...) o artista já renunciou à sua subjetividade no processo dionisíaco (...). O “eu” do lírico soa portanto a partir do abismo do ser: sua “subjetividade”, no sentido dos estetas modernos, é uma ilusão.”³¹¹

Após dezessete anos de trabalho, Nietzsche afirma, em seu livro *Crepúsculo dos ídolos*, que o *Nascimento da tragédia* foi sua primeira “tresvaloração de todos os valores” e explica que foi a “psicologia do orgiástico como sentimento transbordante de vida e força, no interior do qual mesmo a dor age como estimulante”, que lhe possibilitou pensar o que seria o sentimento trágico. Esta “psicologia do orgiástico” pressupunha para ele o movimento em direção à aceitação da vida, mesmo nos momentos de maior sofrimento e incerteza; é uma *vontade de vida* cujo eterno vir-a-ser “traz em si também o prazer de destruir...”³¹² Enfim o filósofo alemão compreende que o “sim à vida” triunfa sobre a morte e a mudança, e por isso que “o símbolo sexual” era para os gregos “o símbolo venerável em si, o autêntico sentido profundo no interior da antiga religiosidade.”³¹³

³¹⁰ Idem.

³¹¹ Ibidem, p. 41

³¹² NIETZSCHE, Friedrich. *Crepúsculo dos ídolos, ou, Como se filosofa com o martelo*. Trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2006, p. 106.

³¹³ Ibidem, pp. 105, 106.

Não é à toa que Piva elege Dionísio como o deus guia de sua poesia; em toda sua obra, assim como neste livro inédito, está colocado um eu, muitas vezes, lírico & delirante, um apolíneo & dionisíaco. Tais conceitos, opostos para Nietzsche, são ambos uma espécie de embriaguez. Tomado pela embriaguez apolínea, o artista adquire uma força de visão; assim, “O pintor, o escultor, o poeta épico são visionários par *excellence*”. Notemos que no *Crepúsculo dos ídolos* Nietzsche não trata mais do poeta lírico como em seu primeiro livro, onde define sua poesia possível somente a partir da união de um “estado de ânimo musical” contornado por imagens oníricas, ou seja, a manifestação do deus Dionísio, através do ininteligível da música, e do deus Apolo, através da ordem e beleza das imagens. Sobre o “estado dionisíaco” do artista, o filósofo afirma que:

Já no estado dionisíaco, todo o sistema afetivo é excitado e intensificado: [o artista] põe para fora a força de representação, imitação, transfiguração, transformação, toda espécie de mímica e atuação. O essencial continua a ser a facilidade da metamorfose (...). [O homem dionisíaco] entra em toda pele, em todo afeto: transforma-se continuamente.³¹⁴

O aspecto lírico e delirante em Piva está muito próximo da ideia colocada por Nietzsche de “entrar em toda pele”. Sua poesia erótica, que mexe com imagens de corpos erotizados, excitados, mostra uma incorporação da mitologia tresvalorada para servir à sua experiência surrealista da linguagem. Este delírio dionisíaco é, para Dali, em seu *Sim, ou a paranoia*,³¹⁵ o “fenômeno do êxtase” a partir do qual teríamos acesso a uma realidade onírica, o que se aproxima muito do conceito de Nietzsche.

³¹⁴ NIETZSCHE, Friedrich. *Crepúsculo dos ídolos, ou, Como se filosofa com o martelo*. Op. Cit., p. 69.

³¹⁵ Cf. DALI, Salvador. *Sim ou a paranoia*. Trad. Denise Vreuls. São Cristóvão (RJ): Editora Artenova, 1974. Sobre a noção de êxtase desenvolvida por Dali neste livro, me deterei mais adiante, nas análises dos poemas.

Elegendo Dionísio como um dos deuses que pairam sobre seu Corações de hot-dog, Piva reafirma sua tarefa de poeta: promover a confusão – talvez através do delírio na linguagem que adota como um dos métodos – e a paixão – que compreende ideias de jogo, alucinação e sensação. Esta tarefa visa, sobretudo, a rebelião contra qualquer servilismo possível – catolicismo, trabalho, casamento, bens, castidade e moral. Quer, no limite, o dismantelamento e, até, a extinção da organização da metrópole: “eu também quero ver frango ciscando na avenida São João.”³¹⁶

O prefácio está repleto de nomes próprios. Dentre os autores citados estão Virgílio, Dante, Catulo e Platão. Dentre os italianos, encontramos ainda Maquiavel e Heliogábalo (que aparece como personagem do livro de Antonin Artaud, *Heliogábalo, o anarquista coroadado* de 1934). Entre os franceses, Baudelaire, Lautréamont e Artaud; o belga Henry Michaux; o suíço Arthur Cravan, o músico alemão Stockhausen, o psicanalista húngaro Sándor Ferenczi e o filósofo alemão Friedrich Nietzsche; entre os cantores, Elvis e o brasileiro Johnny Alf. Como vemos no texto, todos estes nomes estão colocados numa sequência diferente daquela que apresento, sugerindo uma reunião de épocas, ideias e expressões artísticas diversas, ou ainda, uma espécie de fusão de diferentes saberes. Das linhas 12 a 15 do prefácio,

Mao. Ritos da confusão. Festas da paixão alucinógena. François Villon só me aparece nos mictórios. Dante e seu disco voador de luz néon. Crevel, Artaud & Reverdy me olham da parede invisível do quarto-barricada onde Durmo. Jarry, Picabia & todos os boys.

as orações revelam uma apropriação dos nomes próprios dos poetas através da transferência, ou ainda do transporte de Villon, Dante, Crevel, Artaud e Reverdy para a realidade do narrador onde ele os encontra, os olha e é observado por eles. O poeta François Villon é transportado para um dos cenários favoritos de Piva: os mictórios públicos, análogo às

³¹⁶ PIVA, Roberto. “Dói mas você goza (Prefácio-manifesto)”. In: *Corações de hot-dog*. Op. cit.

saunas como lugares privilegiados para o “negócio do sexo”. A imagem do mictório aparece em um verso blasfemo no poema “Visão de São Paulo à noite”, do livro *Paranoia*: “há anjos de Rilke dando o cu nos mictórios”,³¹⁷ e em outros dois poemas do *Corações de hot-dog* que serão analisados na sequência.

Na oração seguinte, “Dante & seu disco voador de luz néon.”, notamos outro tipo de transposição: aqui Dante está posto no momento presente do texto em que luzes de neon são comuns e fazem parte da iluminação noturna da cidade (São Paulo). A composição envolve também uma imagem de ficção científica pela presença da palavra “disco voador”, o que remete também ao subtítulo do livro *Coxas:sex fiction & delírios*. É enfim um deslocamento geográfico-temporal de Dante.

Crevel, Artaud e Reverdy, artistas franceses que participaram do movimento surrealista, são postos na posição de observadores. Eles fitam o sujeito do texto dentro de seu próprio quarto, transportados, assim, para a intimidade do eu poético: “me olham da parede invisível do quarto-barricada onde durmo”. O “trio”, não reunido por acaso, parece se intrometer em uma espécie de guerra de amor no “quarto-barricada”, batalha que retoma a ideia de que “A EPOPÉIA DO AMOR COMEÇA NA CAMA COM OS LENÇÓIS/DESARRUMADOS FEITO UM CAMPO DE BATALHA”, versos que abrem um dos poemas do *Abra os olhos e diga ah!*,³¹⁸ e explicita a noção de que um amor genuíno só seria possível se embebido de uma guerra de corpos, e seria justamente esta guerrilha erótica o experimento para a escrita poética, como Piva afirma no manifesto supracitado “Todo poeta é marginal desde que foi expulso da república de Platão”: “o fazer poético passa pelo corpo e pela cama”.

Na linha 15 - “Jarry, Picabia & todos os boys” - dois artistas franceses que produziram nos séculos XIX e XX respectivamente, Alfred

³¹⁷ Mais algumas aparições do termo estão nos versos: “os mictórios tomam um lugar na luz” (Praça da República dos meus sonhos – *Paranoia*), “êxtase alfinetados nos mictórios atômicos” (Stenamina Boat – *Paranoia*), “ancas douradas/ nos mictórios & nas garagens” (Batuque III – *Quizumba*).

³¹⁸ PIVA, Roberto. *Mala na mão e asas pretas*. São Paulo: Globo, 2006, p. 35.

Jarry, considerado um anarquista ao pôr em cheque as regras do teatro,³¹⁹ e Francis Picabia, que foi ligado ao cubismo, são colocados entre os *boys*. O termo *boy*, utilizado nos anos 1980 pelos michês de São Paulo para se autodenominarem,³²⁰ é empregado na oração expressando o vínculo que o poeta cria entre Alfred Jarry, Francis Picabia e os michês de São Paulo na década de 1980.

Em todas estas aproximações, deslocamentos e apropriações conceituais é possível identificar a retirada dos objetos de seus contextos originais e sua reunião sob a lógica da única realidade possível: aquela do desejo. Um procedimento similar àquele do *objet depaysé* surrealista cujo sentido é o completo abandono de um destino previsível e da identidade própria do objeto para ser metamorfoseado (no termo de Nietzsche) em um “absoluto novo, verdadeiro e poético”.³²¹

Se identificamos aqui uma tentativa de fundir sistemas antagônicos de realidade, com vistas a uma “constante simulação do delírio”,³²² no início de sua produção poética Piva colocava-se numa posição em detrimento de outra - pelo comunismo, contra a ditadura militar, pelo desregramento contra a consciência,³²³ ou pelo “cintilante

³¹⁹ “Alfred Jarry desenvolveu uma linguagem dramática cujo principal objetivo, como ele mesmo revelou em seu artigo sobre o *Père Ubu*, era 'desteatalizar o teatro'”. Ele atacava todas e cada uma das convenções do teatro do século XIX: a lei das três unidades, a separação de estilos, o espaço cênico unitário e perspectivista, os estatutos da personagem, do ator, do autor, da arquitetura teatral, a separação entre palco e público, a ideia mesma de representação, assumindo como modelo o teatro de marionetes e demandando a participação direta do público na condução da ação dramática. (...) Por isso, a única encenação que ele fez do *Père Ubu* foi rapidamente interrompida, dando origem a um motim e à sua exclusão da cena teatral, o que muito contribuiu para sua morte precoce.” SEVCENKO, Nicolau. Configurando os anos 70: A imaginação no poder e a arte nas ruas. In *Anos 70: trajetórias*. São Paulo: Iluminuras: Itaú Cultural, 2006, p. 16.

³²⁰ Cf. PERLONGHER, Néstor. *O negócio do michê: a prostituição viril em São Paulo*. São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo, 2008, p. 67.

³²¹ Cf. MORAES, Eliane Robert. *O corpo impossível: a decomposição da figura humana: de Lautréamont a Bataille*. Op. Cit., p. 48.

³²² Cf. *ibidem*.

³²³ No texto intitulado “Bules, béis e bolas” in: PIVA, Roberto. Um estrangeiro na legião. Op. Cit. p. 137.

conteúdo das latrinas” contra as “borboletas douradas”³²⁴ por exemplo. Em março de 1962, Piva escreve o texto intitulado “A catedral da desordem”,³²⁵ assinado como um coletivo: “Os que viram a carcaça”.

Notemos o recurso da paronomásia na palavra “carcaça”: remete ao dito popular “virar a casaca”, ou seja, mudar de opinião, expondo a proposta de uma reviravolta na visão de mundo e principalmente na literatura. Por outro lado, carcaça é também o esqueleto ou o cadáver de um animal, ou um corpo humano descarnado, daí “os que viram a carcaça” poderiam ser os urubus, aves que aparecem com frequência a partir do livro *Coxas*, ou uma alusão à mesa de dissecação surrealista, onde não vislumbramos a carcaça, mas um *objet dépaycé* (“Belo como... o encontro fortuito de uma máquina de costura e um guarda-chuva sobre uma mesa de dissecação”³²⁶) a serviço da concepção de imagem surreal. A ambiguidade impera também na palavra “viram”, que pode ser lida como “aqueles que enxergaram, avistaram” ou “aqueles que mexeram, moveram”. De qualquer modo, há nesta assinatura (o nome de um coletivo imaginário) além da ideia de uma mudança, a necessária intromissão do corpo; aqui, um corpo apodrecido.

As orações do texto “A catedral da desordem” apontam inúmeras dualidades e distinguem assim as escolhas do poeta. Levando em conta somente os artistas citados no prefácio do Corações de hot-dog, podemos ler num recorte:

A nossa batalha foi iniciada por Nero (...) contra Valery por D. H. Lawrence, (...) contra Eliot pelo Marquês de Sade, (...) contra Hegel por Antonin Artaud, (...) contra Mondrian por Di Chiricho, (...) contra Virgílio por Catulo, (...), contra Cristo por

³²⁴ No texto intitulado “A máquina de matar o tempo” in: *ibidem*, p. 139.

³²⁵ PIVA, Roberto. *Um estrangeiro na legião*. Op. Cit. p. 141.

³²⁶ Frase do livro *Les chants de Maldoror* de Lautréamont que serviu como uma fórmula para a invenção das imagens surrealistas cujo princípio fundamental era a associação de ideias díspares. O trabalho com imagens do pensamento reunidas de maneira fortuita originou a noção de “acaso objetivo”. Cf. MORAES Eliane Robert. *O corpo impossível: a decomposição da figura humana: de Lautréamont a Bataille*. Op. Cit., pp. 42,43.

Barrabás, (...), contra Tchaikowsky por Carl Orff,
contra tudo por Lautréamont.³²⁷

Notemos que no texto de 1962, o sujeito se coloca, contra Virgílio, poeta que ele recobra no livro inédito, juntamente com Catulo, Artaud e Lautréamont. Ainda que o grupo de artistas e personalidades citadas seja bem diverso, podemos notar que Piva buscava marcar seu lugar como um poeta que segue o caminho dos criminosos, dos transgressores, dos anarquistas, dos surrealistas, enfim, um caminho que passaria ao largo do que é tradicional, acomodado e comumente bom e belo. Ele preferia, então, o lugar da controvérsia. No livro inédito, por outro lado, quando Piva escreve “abandonei definitivamente o Ocidente-Oriente com seus socialismos-fascismos, que florescem nos confessionários do templo do deus Kareta”, ele muda a forma e, conseqüentemente, seu posicionamento, ainda que não abandone o caminho da transgressão, do experimentalismo, da anarquia. Lemos então, o esforço do poeta em inserir seu trabalho numa tradição interessada em mudar de perspectiva, uma tradição segundo a qual os dualismos já não são pontos de embate, os opostos são necessariamente complementares e formam um amálgama transformado em “caldo cultural”, ou ainda, numa metáfora da comida já utilizada por Salvador Dalí em *Sim ou a Paranoia* de 1971, um “fermento”, uma levedura que faz crescer inúmeros trabalhos que se inserem nesta vontade de diferença, uma diferença singular – “A diversidade é a Verdade. Viva a diferença! Evoé!”³²⁸

³²⁷ PIVA, Roberto. “A catedral da desordem” in *Um estrangeiro na legião*: obras reunidas vol. 1. São Paulo: Globo, 2005, p.141.

³²⁸ Estas frases fecham um texto de Piva publicado na revista *Chiclete com Banana* n. 18 de 1989 em que o poeta propõe a criação de um sindicato para a natureza partindo da invocação de Dionísio como o deus da vegetação, contrapondo-se a São Francisco de Assis que foi imposto pela Igreja Católica como o “patrono da Ecologia”. Piva afirma a necessidade da criação destes sindicatos para a fauna e a flora como uma alternativa para a institucionalização de ONGs e órgãos governamentais ou não, que têm esta função, como o Green Peace, por exemplo. Para ele, não sem um tom utópico evidentemente, estas organizações deveriam ser criadas dentro de pequenos grupos de amigos, colegas de trabalho ou vizinhos, cujo lema deveria ser sempre

Por último, Piva eleva Hölderlin à posição de um deus para fechar o círculo da sua “santíssima trindade”: “Deus Hölderlin, faça de mim o bumerangue de todas as paixões.” O poeta alemão como referência, aparece em um poema de seu último livro publicado *Estranhos sinais de Saturno*, onde Piva escreve “E para que ser poeta/em tempos de penúria? Exclama/Hölderlin adoidado”.³²⁹ Além desta menção, encontramos Hölderlin em um poema do *arquivo privado*, e em outro do *arquivo institucional*. No arquivo privado, o nome do poeta alemão aparece em um longo poema em que reúne poetas cuja poesia está, para ele, além dos limites da lógica. O trecho traz Hölderlin como uma estrela ao lado de Pessoa:

(...)
Na gaveta da imaginação
Retiro meu sax – soprano
& sigo a trilha sonora
Das estrêlas. Propertius.
Pessoa, Hölderlin. Se
Benn & Trakl não tivessem
existido, haveria um
buraco negro no
planeta.”³³⁰

No *arquivo institucional* o nome de Hölderlin aparece também no poema “Breve história do Xamanismo (Alegre epifania dionisíaca)” (o mesmo já referenciado na parte anterior), colocado em uma dança xamânica:

(...)
Hölderlin dançou
em torno do pai Éter
como um Navajo³³¹

“AMOR, POESIA & LIBERDADE”. In: PIVA, Roberto. *Estranhos sinais de Saturno*. Op. Cit. pp. 178, 179.

³²⁹ PIVA, Roberto. “Bilhete para o Bivar”. In *Estranhos sinais de Saturno*. Op. Cit., p. 148,149.

³³⁰ PIVA, Roberto. *Hegel & Buda*. Caderno D. Arquivo Privado. São Paulo, 1980.

³³¹ PIVA, Roberto. *Caderno de criação*: Incipit: “Je suis le vent [...]”, Excipit: “[...] da poesia – orgia”. Arquivo Roberto Piva IMS-Rio, s.d. (provavelmente da década de 1980).

E finalmente, no texto do prefácio, o eu poético parece clamar, ao seu deus literário, por uma dádiva que encerra um sacrifício de paixão e de morte. “Deus Hölderlin, faça de mim o bumerangue de todas as paixões!”: o bumerangue é um instrumento que servia antigamente como utensílio doméstico, para descascar raízes e frutas, enterrar e desenterrar o que fosse necessário, além de ser uma arma para a caça de pássaros. A característica que mais chama a atenção neste utensílio, conhecidamente aborígene, é o fato de ele voltar às mãos de quem o lançou. Aqui está refletido o movimento de volta a que o poeta se refere no início do texto, “voltei às paixões da adolescência”. É também uma volta à paixão da poesia, talvez a única maneira de apreender o impronunciável, o incomunicável. Piva coloca o “bumerangue de todas as paixões” em lugar do anjo que flecha o sujeito apaixonado. Não é a flecha a escolha do poeta, mas o bumerangue, uma arma que não só fere como mata, tão violentamente quanto a flecha do Cupido. A paixão carregada pelo bumerangue é mais violenta, não é uma mensagem de Eros, mas de Dionísio e Priapo, mensagem de paixões que não ultrapassam a carne do corpo, porém se instalam ali, no corpo do poeta na medida em que ele “pressente o tempo do poema” (Blanchot), e desta forma passa a existir.

Hölderlin, colocado ao lado de Priapo e Dionísio, é aquele que recebe, no lugar de Sócrates, a mensagem de Diótima sobre a “verdadeira” face de Eros, o mito que oscila entre esperteza e pobreza, entre sabedoria e tolice, atributos herdados de seu pai Poros, o Esperto, e de sua mãe, Penia, a Pobreza.³³² A alusão a este mito está no poema *Der Abschied / L'adieu* na tradução francesa do livro de Hölderlin encontrado na biblioteca pessoal de Piva.³³³ Neste único poema marcado com uma tira de papel colocada entre as páginas do livro, Hölderlin escreve:

³³² Cf. PLATÃO. *Diálogos: Mênon, Banquete, Fedro*. Trad. Jorge Paleikat. Rio de Janeiro: Ediouro, sd, pp. 109, 112.

³³³ LÉONHARD, Rudolf; ROVINI, Robert (org.). *Poètes d'aujourd'hui: Hölderlin*. Pierre Seghers Éditeur, 1953.

O Adeus

Separação queríamos? Sensato e bom se achava?
Por que chocou, qual crime, um ato assim mal começado?
Ah, pouco nos conhecemos,
Pois um deus em nós vigora.

Traí-lo, então, ao deus, que todas coisas desde o começo
Fez, e o senso fecundou e a vida, a ele,
Que é gênio tutelar e o nosso amor ampara?
Tal coisa contra um tal eu não tramara!

Porém, só lavra noutra falta o senso humano,
Com outra faina de bronze se atarefa, outra mesura,
E assim de nós o espírito resseca.
Dia a dia a corrosão da usura.

Bem o sabia de antes. Desde quando, em sua raiz,
O formidando, o medo aos homens e divinos apartou,
Com sangue cumpre então serem os deuses aplacados,
E a morrer se obriga o coração de quem amou.

Ah, que eu me cale, oh, nunca, em tempo algum
Um fado assim letal eu venha a ter, e que eu, depois, a santa
Paz procure por aí um só viver,
E seja a despedida apenas de nós dois!

Estende-me essa copa: e que o veneno redentor
O santo gole exato eu beba, e um brinde ao Lethes
Possa, enfim, haurir contigo, para que tudo
Encontre esquecimento, tanto o ódio quanto o amor.

Que eu saia à longa travessia. Uma vez mais aqui te veja,
Quando, por ventura, redimida, Diotima, vai mostrar-se
A nossa chaga, e lealmente, como os bem-aventurados,
Lado a lado, estranhamente, alternaremos nossos passos,

E daí, daqui, já vai guiar-nos a conversa,
Penserosos, quando, súbita a lembrança,

De ter sido ali nossa partida,
A velha chama ao coração vai reacender.

E, de estupor eu a mirar-te, um vozear e canto suave,
A vir de outrora, e um alaúde além escuto,
E sua fragrância sobre nos um áureo lírio
Em plena praia enfim vai exalar-nos.³³⁴

Piva parece indicar junto com sua “volta às paixões da adolescência” a volta do amor, que no poema “O Adeus” retorna, apesar das forças divinas – “Pois um deus em nós vigora” –, apesar do esquecimento trazido pelas águas do Lethes – “O santo gole exato eu beba, e um brinde ao Lethes/Possa, enfim, haurir contigo, para que tudo/Encontre esquecimento, tanto o ódio quanto o amor” –, apesar das guerras – “Com sangue cumpre então serem os deuses aplacados,/E a morrer se obriga o coração de quem amou” –, ou dos menos trágicos contratempos da vida cotidiana, o amor, a paixão e o desejo permanecem e resistem, para além da benção ou presença de seus deuses eleitos.

Para Maurice Blanchot, Hölderlin “ligou profundamente deus e homem, cada um necessitando do outro, somente a existência poética assegurando a verdade dessa união”.³³⁵ Entre as questões imbricadas na poesia de Hölderlin, Blanchot evidencia o papel mediador do poeta. Mediador entre o universo sagrado e a natureza, ele opera entre os deuses e os mortais inseridos na Natureza que é o todo-presente, uma “totalidade sem limites” que “não limita nem o real nem o irreal”, é uma “liberdade de não ser limitada por nada”.³³⁶ Para Blanchot, Hölderlin aproxima sua poesia do sagrado justamente através da palavra, pois o silêncio é marcado pelas mesmas contradições da linguagem que é “uma via para abordarmos o inabordável”. O sagrado só acontece “na medida em que

³³⁴ HÖLDERLIN, Friedrich. *Canto do destino e outros Cantos*. Trad. Antonio Medina Rodrigues. São Paulo: Iluminuras, 1994, pp. 128-131.

³³⁵ BLANCHOT, Maurice. “A palavra “sagrada” de Hölderlin”. In *A parte do fogo*. Trad. Ana Maria Scherer. Rio de Janeiro: Rocco, 1997, p. 117.

³³⁶ Ibidem, p. 116.

torna possível a comunicação do incomunicável e culmina na linguagem”. “Que o Sagrado seja a minha palavra”.³³⁷

Em sua leitura de “Ânimo de Poeta” e “Timidez” de Hölderlin, Maria Filomena Molder identifica a advertência de Dionísio ao poeta para não se deixar “iludir com a distância entre o Oriente e a Grécia”, mensagem de que o poeta demonstra apropriar-se através da “inseparabilidade” que compõe “entre os profetas do Oriente e o canto grego”. Molder explica que “é nela [nesta inseparabilidade] que se vaza o combate entre Dionísio, a embriaguez inebriante do conquistador, e Apolo, senhor das puras cordas da lira e das setas ardentes e mortíferas (...)”.³³⁸ Se a tensão entre apolíneo e dionisíaco, está então, segundo a leitura de Molder, impregnada nestes poemas de Hölderlin, fica mais clara ainda a opção de Piva por colocar o poeta alemão em sua tríade “divina”. Hölderlin parece estar, aqui também, exercendo um papel de mediador, entre o apolíneo e o dionisíaco e entre as paixões do poeta e sua escrita.

Em certa medida, Piva opera uma proximidade entre o homem e o sagrado em toda sua poesia, mais notadamente a partir de seu penúltimo livro, *Ciclones* (1997), onde o dispositivo de ligação está no xamanismo de suas imagens, ou seja, no êxtase, pois o xamã só exerce sua função na medida em que se coloca em contato com seus ancestrais. Ele também é mediador entre o homem e o sagrado, mas executa seu ritual em outro tipo de linguagem.

Enfim Piva define seu eu poético, o personagem a partir do qual escreve e de onde profere sua voz delirante, determina sua missão como poeta e, considerando seus poemas “brinquedos loucos de uma Dada-Odisséia”, talvez esteja propondo ao leitor uma pista de acesso à leitura, um caminho que leva necessariamente à recusa da lógica e do racional, por sua linguagem delirante, e conseqüentemente para um sensualismo exacerbado. Enfim se quisermos pensar estes “deuses” como índices no livro de Piva, temos o corpo excitado e excitante, na figura de Priapo, a

³³⁷ BLANCHOT, Maurice. “A palavra “sagrada” de Hölderlin”. Op. Cit., p. 127.

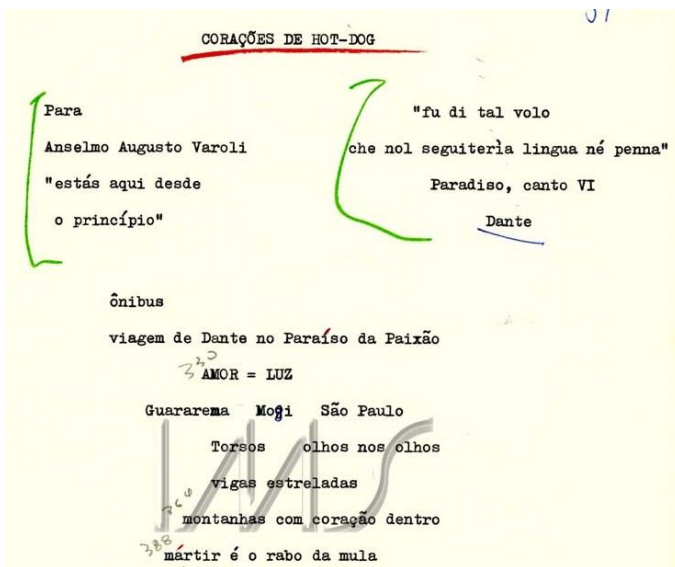
³³⁸ MOLDER, Maria Filomena. Dia alegre, dia pensante, dias fatais. In DUARTE, Bruno C. (org.). *Lógica Poética: Friedrich Hölderlin*. Lisboa: Edições Vendaval, 2011, p. 54.

sedução, o erotismo e o delírio de Dionísio, e a poesia, na imagem de Hölderlin, assegurando o papel de mediador do poeta.

Êxtase no corpo poema

*Quem és? Perguntei ao desejo.
Respondeu: lava. Depois pó. Depois nada.
Hilda Hilst*

O título “Corações de hot-dog” remete imediatamente à adolescência e a um amor barato que se vende por um sanduíche. Tanto o poema como o livro, nos quais o garoto é a imagem privilegiada do desejo, são abertamente homoeróticos, sensuais e sexuais. Este é em grande medida um livro sobre o êxtase. Iniciaremos esta leitura possível com o poema que dá nome ao livro:



³⁰⁴ fogo no rosto do meu amor
³²⁶ Sol entre nuvens cabeludas
pés inchados
potência da potência
olhos de novo
Osiris crucificado em
seus olhos?
brejos
³⁰⁶ vento janela cortinas explodindo
boca sem sumo
³²⁸ órgão em sintonia

³¹⁰ forno
forno
²⁸⁴ônibus um forno
meu olhar no teu no meu
²⁹²no centro rodopiante
de tua língua louca
fogo no rosto do meu amor
Paradiso Now
pés inchados
²⁹²botas de couro da Lua
³⁰⁴meus pés nos teus nos teus olhos
nos meus pés nos olhos
flocos de pura paixão
³⁴⁴tua mão no meu braço &
³¹⁴nuvem na minha boca

sopro olho suplicante

³¹²
tua boca

²⁸⁴
olho

²⁷³
na minha boca

qualquer coisa de Valéry na

³³⁰
tua conversa

³⁸⁰
o deus brinca nos

teus ombros de sal

vertigens

ondas do mar amado &

²⁴⁶
sem nome

aqui mesmo se acomoda o

²⁹⁹
princípio

³⁴⁴
rojões

³²⁵
ônibus que dança no

²⁹⁹
canto da orelha

o dragão é sonoro

³⁶⁴
o olho é sonoro

eu posso dançar na tua boca de

²⁹⁴
trevas rosadas

³⁰⁵
quaresmeiras

trópico no suor da mão

²⁴⁹
vidros

satélites

Blake

sim, finalmente o crepúsculo

³²⁶
amado de Blake

flor espiritual no canal cósmico
só você
só você
desenhar um pássaro de água no seu rosto
290
príncipe
Rei do Universo
pele sem nada dentro
você ficou na minha pele
EU QUERO VOCÊ AGORA
333
vento
ondas de formigas marinhas

29
ilhas de doces
marinhos
FODER
326
até o Sol
derramar suas lágrimas
olho castanho de onde nasce
28+
todas as coisas
você é azul / núcleo generoso
seu olho é um céu
25+
constelado
com minha língua dentro
Ônibus-Gogumelo/Guararema-Mogi-São Paulo
1981

O poema dedicado a Anselmo Augusto Varoli, inicia com epígrafe de Dante, “fu di tal volo/che nol seguitería lingua né penna”,³³⁹ canto VI do Paraíso informado pelo autor.

Está composto de 84 versos livres, predominantemente curtos, espalhados pela página, de modo que desenhem algo como pequenos ciclones, um sobre o outro. Os versos apresentam algumas rimas internas por assonâncias e aliterações. A estrutura da maioria dos versos é cindida e a unidade expressiva do verso se dá pelos *enjambements*. Embora não seja separado por estrofes, é possível detectar alguns pontos em que o poema apresenta mudanças no tom ou alguma quebra na descrição da imagem. Por exemplo, a primeira parte, lida entre o primeiro e o vigésimo versos em que o eu poético informa o lugar onde se dá o poema – dentro de um ônibus – e o tempo – durante um dia nublado: “Sol entre nuvens cabeludas” (v.11).

No poema, o eu poético, sem se colocar na cena ainda, evoca a viagem de Dante pelo Paraíso: “viagem de Dante no Paraíso da Paixão/AMOR=LUZ (v. 2 e 3). Personagem da Comédia que inúmeras vezes foi ofuscado pelo amor de Beatriz, que luzia mais a cada esfera que passavam, como podemos ler no canto III, entre os versos 124 e 130: “O meu olhar que a acompanhava, quando/já não pôde alcançá-la mais, do meu/maior desejo o objeto ora buscado,// a Beatriz inteira se voltou;/ mas ela estava tão forte a brilhar,/ que de início a visão me obscureceu;// o que me obstou de mais lhe perguntar.”³⁴⁰ É um amor tão grande e intenso como um sol que ofusca. A viagem de ônibus entre Guararema, Mogi (das Cruzes) e São Paulo alude em analogia às três esferas da *Divina Comédia*, conferindo materialidade ao seu próprio “Paraíso da Paixão”, palavra muito cara a este livro, como vimos anteriormente.

A cena toda dentro deste ônibus se dá em uma profusão de imagens que parecem (com)fundir o mundo que passa veloz do lado de

³³⁹ O que ele fez quando deixou Ravenna/e saltou o Rubicão, foi de tal porte/que o não pode seguir língua nem pena. Canto VI, v.61-63 In: ALIGHIERI, Dante. *A Divina Comédia*. Trad. Italo Eugenio Mauro. São Paulo: Ed. 34, 2009, p 529.

³⁴⁰ ALIGHIERI, Dante. *A Divina Comédia*. Trad. Italo Eugenio Mauro. São Paulo: Editora 34, 2009, p 512.

fora da janela “vento janela cortinas explodindo”, com o calor e a troca de olhares entre os amantes. Lemos palavras como vigas, montanhas, brejos, janelas alternadas com torsos, olhos, “fogo no rosto(...)”, “boca sem sumo” e órgão. Toda a composição passa a impressão de calor e brilho que envolvem o desejo: “fogo no rosto do meu amor” – verso em que o eu poético se anuncia – “boca sem sumo/ órgão em sintonia”. Estes versos parecem originar algo doloroso, ou incômodo, pelas imagens de calor e de partes do corpo – “fogo”, “boca”, “órgão” (o órgão pênis) que sobrepostas, exprimem um intenso desejo (tesão).

Tão intenso quanto o tesão é a repetição das palavras, “olhos” e “potência”, a mesma repetição é reafirmada no verso 14: “olhos de novo”. Temos também um anagrama entre “Torsos”, no verso 5, e “rosto” no verso 10, que não deixa de ser uma espécie de tautologia, assim como “rabo” e “Sol entre nuvens cabeludas”, que pode ser lido como um dia nublado, mas também como o “cu”, daí a associação com o “rabo da mula”. O “Torso arcaico de Apolo”, poema de Reiner Maria Rilke na tradução de Manuel Bandeira,³⁴¹ é também uma imagem que reflete o brilho do olhar ausente: “Não sabemos como era a cabeça, que falta”. O

³⁴¹ **Torso arcaico de Apolo**

Não sabemos como era a cabeça, que falta,
de pupilas amadurecidas. Porém
o torso arde ainda como um candelabro e tem,
só que meio apagada, a luz do olhar, que salta

e brilha. Se não fosse assim, a curva rara
do peito não deslumbraria, nem achar
caminho poderia um sorriso e baixar
da anca suave ao centro onde o sexo se alteara.

Não fosse assim, seria essa estátua uma mera
pedra, um desfigurado mármore, e nem já
resplandecera mais como pele de fera.

Seus limites não transporia desmedida
como uma estrela; pois ali ponto não há
que não te mire. Força é mudares de vida.

BANDEIRA, Manuel. “Poemas traduzidos”. Estrela da vida inteira. Rio de Janeiro: José Olympio, 1966.

torso de Apolo, que “arde ainda como um candelabro”, que resplandece como “pele de fera”, está colocado em evidência como um belo corpo, não somente como a “mera pedra” de que é feito, um formoso mármore que prende em si uma beleza helênica, deslumbrante e luminosa.

Há nos versos 15 e 16 uma referência à paixão de Cristo na palavra “crucificado”, porém o poeta crucifica Osíris, deus egípcio da vegetação e da vida no além: “Osiris crucificado em/ seus olhos?”. A figura de Osíris remete à queda do politeísmo no antigo Egito para a ascensão da crença no deus Sol, este mesmo sol tão divinizado quanto erotizado que aparece ao final do poema, nos versos 77 e 78 (“até o Sol/ derramar suas lágrimas”). Osíris é, na cultura egípcia, o símbolo do perpétuo retorno, ele anuncia a ressurreição.³⁴² Semelhante a Cristo, Osíris é tido como o deus morto e depois ressuscitado, mas este, pelo hálito das deusas Isis e Nephtis.³⁴³ A palavra Osíris, se dividida, os – *íris*, torna-se mais uma menção aos olhos, àquilo que dá sua cor, sua característica singular. Em seu texto intitulado *Les Iris* Jean-Luc Nancy escreve que:

[...] el iris rodea la pupila. [...] Se ve por el hueco donde se deja vislumbrar una pequeña muñeca (uno mismo, ustedes mismos inclinados sobre un ojo), y ese hueco, ese opérculo está rodeado por una iridiscencia, reverberación o tornasolado de un arco iris; [...]

Do mesmo modo como Nancy desmonta a palavra Osíris, em *Les Iris*, e a remete ao escritor Michel Leiris, ele vai compondo seu texto a partir das imagens desmontadas. Iris é uma deusa, a mensageira dos deuses, deuses que já não têm mensagem nenhuma para enviar a não ser uma porção de signos “pulverizados de insignificância”. Esta “Diosa rodeando la muñeca”, uma iridescência cercando a imagem da “menina

³⁴² CHEVALIER, Jean. *Diccionario de los símbolos*. Barcelona: Editorial Herder, 1986, p. 535.

³⁴³ Cf. *ibidem*, p. 788.

³⁴⁴ NANCY, Jean-Luc. *Les Iris*. *Yale French Studies*, No. 81, On Leiris (1992), pp. 46-63. Yale University Press.

dos olhos”, uma menina diabólica que nada mais é do que um círculo negro, um buraco infinito através do qual um rosto se vê no outro – “olhos de novo/Osiris crucificado em/seus olhos?/brejos/ vento janela cortinas explodindo”. Aquele que olha e pergunta, na flor dos olhos do outro, diria Nancy, “ama hacerlo, o mejor dicho, allí tiene, allí es tenido”,³⁴⁵ pois a pupila, esta “menina”, esta “boneca” que não passa de um buraco negro onde um se espelha no outro, onde ele é pego pela armadilha do tempo que flui sem cessar. A pupila negra, em torno da qual a deusa Iris – iridescente – desenha seu círculo de cores, é então, “el opérculo interior de como reloj de arena que no puede retornar porque el desierto fluye com su intimidad, o la intimidad con el desierto, midiendo el cotidiano.”³⁴⁶

Mas no poema, esta areia que envolve Osíris, que derrama seu tempo nos olhos do amante, determina um tempo que corre lento, se alonga como se alonga com poema, no “vento” que entra pela “janela” extasiando as cortinas de tanto desejo.

Ainda nesta parte, o verso 12, “pés inchados” que vai se repetir na linha 29, remete imediatamente a Édipo. O bebê adotado pela família real de Corinto foi chamado de Édipo (gr. *Oedi-pous*) pela rainha Mérope por ter lhe chegado com os pés inchados, efeito de ter ficado amarrado pelos pés, obra da piedade do cervo de seu pai Laio que soube, pelo oráculo de Delfos, do terrível destino de ser morto pelas mãos do próprio filho.

Estes “pés inchados” dentro de “botas de couro da Lua” (v.30) são submetidos ao desconforto, tanto quanto os pés amarrados de Édipo. Estão relegados ao chão, ao baixo, ao barro quando, em relação com a verticalidade humana, a cabeça, ou no caso deste poema, os olhos, é que estão no nível da luz, no alto.

Para Bataille o dedão do pé “es la parte más humana del cuerpo humano”³⁴⁷ pois é a partir deste dedo que não mais se agarra às árvores, como os dedos dos símios, mas está firmemente equilibrado no chão, que

³⁴⁵ Ibidem, p. 5.

³⁴⁶ NANCY, Jean-Luc. Les Iris. Op. Cit.

³⁴⁷ BATAILLE, Georges. El dedo gordo. In *La conjuración sagrada: Ensayos 1929-1939*. Trad. Silvio Mattoni. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2008, p. 44.

o homem pode elevar-se, ele mesmo como uma árvore, à sua mais bela posição ereta. Esta verticalidade que colocou os pés do homem no chão e sua cabeça mais perto da luz, acabou por permitir que ele se dê conta, com certa ira, de que a vida não passa de um fluxo do “ideal ao lixo” e do “lixo ao ideal” e é aos pés que esta ira é direcionada:

El pie humano es sometido generalmente a suplicios grotescos que lo vuelven deforme y raquítico. Es imbécilmente destinado a los callos, a las durezas y a los juanetes; y si solo tenemos en cuenta costumbres que está en vías de desaparecer, a la suciedad más repugnante: la expresión campesina “tiene las manos tan sucias como los pies”, que ya no es válida hoy para toda la colectividad humana, lo era en el siglo XVII.³⁴⁸

Bataille atribui um caráter sedutor ao pé desnudo e explica que este elemento sedutor não satisfaz uma aspiração elevada, pois a deformidade do pé está em relação direta com o feio e com o imundo em sua baixeza. Entregar-se à sedução causada pelo pé é como “experimentar una seducción que se opone radicalmente a la que causan la luz y la belleza ideal.”³⁴⁹

Um Édipo preso em “botas de couro” não fura os próprios olhos, ele vê, e se vê crucificado nos olhos do amante. Neste devir-crucificado do eu poético em que há ao mesmo tempo um devir-Osiris, ele se perde na profundidade negra da pupila, cai em um fundo sem fundo, em um êxtase circundado pela iridescência de um arco-íris.

A segunda parte do poema, lida entre os versos 21 e 49, o eu poético expressa um forte desejo pelo seu amante, através das contínuas imagens de contato entre corpos: “meus pés nos teus nos teus olhos”, “tua mão no meu braço”, “tua boca/olho/na minha boca”, ligações feitas pelas

³⁴⁸ Ibidem, p. 45.

³⁴⁹ BATAILLE, Georges. El dedo gordo. Op. Cit., p. 49.

contrações *no* e *na*. Este desejo sexual fica evidente e parece atingir um ápice entre os versos 44 – “vertigens” e 49 – “rojões”.

Dos versos 21 ao 27 há uma intensificação do calor pela repetição da palavra “forno” na sequência “forno” – “forno” – “ônibus um forno”. A palavra repetida traz o sentido de *calor* que funciona tanto para descrever o ambiente dentro do ônibus, quanto a excitação que emana dos corpos nos versos que se encadeiam: “meu olhar no teu no meu/no centro rodopiante/ de tua língua louca”. A aliteração entre “língua” e “louca” intensifica o contato da língua que lambe. A palavra “forno” se liga ao “fogo” que brota como mancha no rosto do amante, verso repetido, aliás (ver verso 10). O rubor que brota na face é um tipo de mancha que “se manifesta, sobretudo, em seres vivos”,³⁵⁰ segundo Walter Benjamin. Ele explica que em oposição ao fato do signo ser impresso de fora para dentro, “a mancha se destaca, de dentro para fora”. A exemplo estão as chagas de Cristo, o rubor, a lepra e sinais de nascença.

Chama particularmente a atenção o fato de que, quando aparece nos seres vivos, a mancha seja com tanta frequência associada à culpa (rubor) ou à inocência (chagas de Cristo); e mesmo quando se manifesta em objetos inanimados (o halo solar na peça *Advento* de Strindberg) é frequentemente um sinal de advertência sobre a culpa.

A mancha, manifestada neste objeto inanimado que é o poema, a mancha sobreposta ao signo, não expressa culpa, como compreende Benjamin, mas algo como uma *desintegração* que ele observa mais adiante no texto: “ocorre de modo especialmente perturbador no caso do enrubescer, uma significação que desintegra a personalidade em certos elementos primitivos.” Contudo, ao contrário do que implica esta desintegração, a mancha ainda estar ligada à culpa, o rubor no rosto do amante, no poema, está ligado ao desejo expresso em uma face refletida

³⁵⁰ BENJAMIN, Walter. *Escritos sobre mito e linguagem (1915-1921)*. Trad. Susana Kampff Lages e Ernani Chaves. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2013, p. 84. As demais citações diretas e indiretas atribuídas a Benjamin são todas da mesma página.

de sol, irrigada pelo sangue que sobe ao rosto obsceno, refletindo uma ereção – “Se meu rosto se injeta de sangue, fica vermelho e obsceno. Com reflexos mórbidos denuncia ao mesmo tempo a ereção sangrenta e uma exigente sede de impudor e orgia criminal”,³⁵¹ escreveu Bataille. Não há um rubor de culpa (Benjamin), mas o “fogo no rosto” é obsceno, escandaloso e delator de impulsos animais mais de acordo com o *Ânus Solar* bataillano.

Dos versos 28 ao 39 há na união de corpos, uma paixão que é expressada como um paraíso imediato – “Paradiso Now” –, onde os corpos aparecem misturando-se, pés, olhos, mãos, braços, boca: “nuvem na minha boca/sopro olho suplicante/ tua boca/olho/ na minha boca”. Novamente “olho” e “olhos” se repetem e se multiplicam em uma espécie de espelhamento mútuo, de perda mútua, em que não somente os olhos nos olhos, mas o corpo no corpo se dissipa em linguagem, quando já não um corpo inteiro, mas em suas partes, desmembradas pelo desejo, se esvai completamente. As palavras de Nancy poetizam o olhar no infinito negro da pupila, circundada pela deusa Iris, onde se vê o tempo cotidiano esvaindo-se e cobrindo enigmas nas areias do deserto:

Borrados. Rostros hundidos. Deshechos.
Descompuestos. Atrapados. Despedazados. Pieza
por pieza. Pulverizados. Una partícula después de
otra. Partes extra partes. Espaciados. Trasvasados.
Deconstruidos. Desmenuzados. Diseminados.
Esparcidos. Desplegados. Replegados.
Desacomodados. Encalmados. Calmadamente.
Pausadamente. Continuamente. Obstinadamente.

352

Dos versos 40 ao 48

qualquer coisa de Valéry na /tua conversa/ o deus
brinca nos/ teus ombros de sal/vertigens/ondas do

³⁵¹ BATAILLE, Georges. *O ânus solar*. Trad. Aníbal Fernandes. Lisboa: Hiena Editora, 1985, p. 23, 24.

³⁵² NANCY, Jean-Luc. *Les Iris*. Op. Cit., p. 5.

mar amado &/sem nome/aqui mesmo se acomoda
o/princípio

o poema muda de tom e o movimento das imagens parece apaziguado pelos termos “conversa”, “brinca” e “acomoda”. Embora cortadas pela “vertigem” e pelas “ondas do mar amado &/sem nome”, estes versos expressam um momento de calma antes do turbilhão reiniciar novamente. Na com-versa – com *verso* –, fala em versos proferida pelo amante (“na tua conversa”) onde há “qualquer coisa de Valéry”, qualquer coisa de *superfície*, uma “mancha” na pele que é o efeito daquilo mais profundo que emerge, pois para Valéry, “le plus profond dans l’homme, c’est la peau”.³⁵³

A terceira parte, entre os versos 50 e 62,

ônibus que dança no/canto da orelha/o dragão é
sonoro/ o olho é sonoro/eu posso dançar na tua
boca de/trevas rosadas/quaresmeiras/trópico no
suor da mão/ vidros/satélites/Blake/sim, finalmente
o crepúsculo/amado de Blake

o poema volta às imagens de movimento e barulho, sons com os quais o poeta compõe uma dança extática no ônibus, uma dança dos corpos ao som de um “dragão sonoro” que alude mais uma vez ao fogo e também aos sons e à dança: o “ônibus que dança”, “posso dançar na tua boca (...)”.

Aqui o eu poético parece descrever um beijo: “eu posso dançar na tua boca de/trevas rosadas”. Dado o teor homoerótico do poema, esta pode ser também uma imagem de sodomia, sendo a boca oposta ao ânus e este também, uma “boca de trevas rosadas”. Nesta parte o poema

³⁵³ “o mais profundo no homem é a pele”. VALÉRY, Paul. L’idée fixe. In *Oeuvres*. Paris: Gallimard, 1960, p. 217.

Gilles Deleuze evoca este verso de Valéry ao tratar da operação estoica de Lewis Carroll em posicionar Alice à frente do espelho, onde a diferença entre as coisas não é mais procurada em profundidade, mas na completa superfície. A personagem abandona-se de seu “duplo incorporal”, pois “é seguindo a fronteira, margeando a superfície, que passamos dos corpos ao incorporal”, afirma Deleuze, o que implica dizer que os acontecimentos concernem mais aos corpos em seus cortes, em suas fraturas, em suas feridas, quando percorrem a pele, sem que a profundidade seja posta em questão. Cf. DELEUZE, Gilles. *Lógica do Sentido*. Trad. Luiz Roberto Salinas Fortes. São Paulo: Perspectiva, 1974, pp. 10,11.

adquire velocidade no movimento e na sonoridade em suas imagens encadeadas: “dança” – “orelha” – “sonoro” – “o olho é sonoro” – “eu posso dançar (...)”. Uma vai remetendo à outra, as imagens vão se repetindo de maneira diferente, uma após a outra. Nesta parte há novamente um procedimento em que o poeta mescla imagens internas com externas: o dentro do ônibus e a cavidade da boca, com as “quaresmeiras”,³⁵⁴ “vidros” e “satélites”, o que redireciona a leitura para um espaço e um tempo, anunciado na palavra “Blake” e no verso seguinte, “sim, finalmente o crepúsculo/amado de Blake”, em que a estrela vespertina (*the evening star*) “banha de prata o crepúsculo (...)”.³⁵⁵

A palavra Blake, compondo um verso, propõe um freio à leitura do poema que em suas imagens, desde “rojões” até “satélites”, mostram algo como um movimento dionisíaco (no sentido de uma dança ritual que leva ao delírio). A partir do “crepúsculo amado de Blake”, o eu delirante

³⁵⁴ *Tibouchina granulosa*, árvore nativa da mata atlântica, de flores roxas e rosadas; recebeu o nome popular de “quaresmeira” por florescer entre janeiro e abril, os meses da quaresma, segundo as festividades cristãs.

³⁵⁵ **À Estrela Vésper**

Tu, anjo noturno de alva cabeleira,
Agora, enquanto o sol se inclina sobre a colina, inflama
Teu reluzente lume, coloca a radiante coroa
E sorri sobre o leito da noite!
Sorri sobre nossos encantos enquanto recolhes
As cortinas azuis do céu, esparge teu argênteo orvalho
Sobre cada flor que cerra ao sono seus doces olhos,
Deixa que o vento do oeste adormeça sobre o lago
Fala em silêncio com teus luminosos olhos
Banha de prata o crepúsculo e de repente
Te retiras enquanto enfurece o lobo,
E o leão o escuro bosque esp्रेita:
Os velos de nossos rebanhos recobriram-se
Como o teu sagrado orvalho;
Protege-os com os teus sutis sortilégios.

BLAKE, William. *O casamento do céu e do inferno & outros escritos*. Trad. Alberto Marsicano. Porto Alegre: L&PM, 2011, p. 89.

do poema expõe seu amor de forma tão sublimada quanto carnal por um objeto que é único, “só você/ só você”; é príncipe, Rei e, expressamente, objeto de desejo, pois é pele: “pele sem nada dentro/você ficou na minha pele”, é um completo fora, somente superfície. O “príncipe” que aqui reflete o “princípio” (v. 48) colou-se à pele deste *eu* em estado delirante que de tanto desejo coloca-se no verso e profere: “EU QUERO VOCÊ AGORA”. Este “agora”, mergulhado em paisagens litorâneas “vento/ondas de formigas marinhas/ilhas de doces/marinheiros”, arranca o eu poético e seu amante do contexto composto pelo “ônibus-cogumelo/Guararema-Mogi-São Paulo”, oração com a qual o poeta assina e data o poema, arremessando-os a um espaço extático. A palavra “FODER” funciona como um ápice e contrasta especialmente como as imagens celestes colocadas na sequência: “Sol”, “céu/constelado” com imagens centradas no corpo: “seu olho é um céu/constelado/com minha língua dentro”. Estas imagens elevadas como um Sol que chora ou um céu constelado funcionam como intensificação do espasmo do gozo, fazendo com que o êxtase se dê exatamente na saída e na volta ao corpo: “seu olho é um céu/constelado/com minha língua dentro”.

O poema é composto em torno de um desejo erótico que em seu desenrolar vai sendo intensificado. A presença de um constante movimento – aquele dentro do ônibus – e das imagens de calor e extrema luz “AMOR = LUZ”, “fogo do rosto do meu amor”, “forno/forno/ ônibus um forno”, “rojões”, “o dragão (...)”, “trópico no suor da mão”, “até o Sol/derramar suas lágrimas”, além das palavras que se repetem ou são anagramas umas das outras, promove num tom delirante, que compõe, como podemos ver na forma do poema, uma série de espirais, pequenos ciclones.

A imagem “olho castanho de onde nasce/todas as coisas” pode ser remetida ao mistério da criação, por um lado, na imagem do olho que, pensando com Bataille, é análoga à imagem do ovo, este sim um símbolo da criação, nascimento, enfim, um ciclo de vida de um modo geral, não unicamente a vida do homem, mas toda a vida animal, vegetal e mineral: “aqui mesmo se acomoda o/princípio” (v. 73, 74). No poema, o “olho castanho” e todos os olhos e olhares que aparecem (10 ocorrências) exprimem a vontade de um contato sexual – “sopro olho suplicante” (v.

36), são olhares de desejo direcionados para o corpo e olhos revirados em direção ao firmamento, olhos de êxtase que não expressam condição vital alguma para além do sexo.

Sabemos que a imagem do olho é cabal na obra de Georges Bataille, e Foucault a identifica como uma imagem potente da linguagem transgressiva, pois sendo uma “linguagem circular que remete a si própria e se fecha sobre um questionamento de seus limites”, a imagem do olho:

[...] indica o momento em que a linguagem chegada aos seus confins irrompe fora de si mesma, explode e se contesta radicalmente no rir, nas lágrimas, nos olhos perturbados do êxtase, no horror mudo e exorbitado do sacrifício, e permanece assim no limite desse vazio, falando de si mesma em uma linguagem segunda em que a ausência de um sujeito soberano determina seu vazio essencial e a fratura sem descanso a unidade do discurso.³⁵⁶

Assim, numa linguagem circular, o olho no poema é engolido nos versos “meu olhar no teu no meu/ no centro rodopiante da tua língua louca” e “olho/na minha boca”. Aqui é sempre o olhar fixo sobre um corpo excitante, a língua, a boca, zonas erógenas por excelência; mas é, ao mesmo tempo, sempre a iminência do desaparecimento deste olho prestes a ser engolido, como se a voz poética quisesse mostrar seu íntimo para seu objeto de desejo e ao mesmo tempo ver a alma de seu amante; seria uma simultânea revelação de cada um.

Em um sentido limítrofe, Piva escreve o poema “Piazza XI”, publicado em seu segundo livro de 1964:

³⁵⁶ FOUCAULT, Michel. Prefácio à transgressão. In: *Ditos & Escritos III: Estética: Literatura e pintura, música e cinema*. Trad. Inês Autran Dourado Barbosa. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2009, p.43.

Piazza XI

Agora não posso mais esquecer do quilate de meu Olho esmagando o mar como uma raivosa caravela. Meus cílios enrolavam o mundo em suavidades superiores. Um degrau vermelho sustentava minha barriga desabada em várias camadas de vísceras quentes. Meus cílios estreitavam mais & mais o mundo enrugado & roxo cujos ossos estalavam como uma floresta. Mais de uma vez o mundo amorteceu sua luz de Ovo. Minha pupila dilatou-se para engoli-lo.³⁵⁷

Neste pequeno poema em prosa não há o apelo sexual que predomina no “Corações de hot-dog”. Aqui o eu poético se coloca em uma relação visceral com o mundo, coloca-se imensamente maior do que ele, e seu olho, cuja pupila é enormemente dilatada, engole este mundo que tem a luminosidade de um ovo. A imagem parece falar da vontade de conhecer este mundo-uva-passa em sua completude, sendo a pupila um buraco negro. É um entendimento que se dá, ainda, através de um corpo dilatado que se estrebucha para morrer (ou para gozar). Ter o mundo, a forma circular dentro de si, pode ser entendido também como uma maneira de enxergar a si mesmo, ou alcançar o entendimento do todo na hora agonizante da morte.

Por outro lado, o olho castanho no poema “Corações de hot-dog” serve de epíteto para o Sol: “até o Sol/ derramar suas lágrimas/ olho castanho de onde nasce/todas as coisas”. Esta adjetivação nos remete imediatamente às associações que Bataille faz entre imagens esféricas em seu ensaio *O ânus solar*:³⁵⁸ a Terra, o Sol, o olho e o ânus. No poema, este Sol exaltado, que é olho e ânus, torna-se origem de tudo. O *tudo* como um gozo homoerótico. No texto de Bataille o gozo, embora não seja homoerótico, toma grandes proporções e serve como origem para todo o movimento vital da terra, os constantes nascimentos, excrescências, e

³⁵⁷ PIVA, Roberto. *Um estrangeiro da legião*. Op. cit., p. 121.

³⁵⁸ BATAILLE, Georges. *O ânus solar*. Trad. Aníbal Fernandes. Lisboa: Hiena Editora, 1985.

mortes; representa as formas circulares privilegiadas, como podemos ler em períodos como: “Assim notamos que a terra a dar voltas faz coitar animais e homens (e, como aquilo que resulta também é a causa que o provoca), animais e homens quando coitam fazem dar voltas à terra”;³⁵⁹ “Coito polimorfo que no entanto está ligado à uniforme rotação da terra”;³⁶⁰ e “O globo terrestre está coberto de vulcões que lhe servem de ânus. E ainda que este globo nada coma, às vezes deita fora o conteúdo das entranhas.”³⁶¹

Bataille erotiza intensamente os movimentos orgânicos da Terra, enquanto Piva sublima o gozo quando coloca seu objeto de desejo como metáfora do firmamento e, ao contrário, atribui fluidos humanos ao sol: “FODER/ até o Sol/derramar suas lágrimas/ olho castanho de onde nasce/todas as coisas/você é azul/ núcleo generoso/seu olho é um céu/ estrelado/ com minha língua dentro”. É um ápice ambíguo, enquanto expressa o máximo da materialidade dos corpos, expõe, simultaneamente, uma sensação de magnificência.³⁶²

Uma impressão de grandeza similar podemos ler nesta frase de *O ânus solar*: “O anel solar é o ânus intacto do seu corpo adolescente, e nada há tão ofuscante que se lhe possa comparar; a não ser o Sol, apesar de ter um ânus que é a noite.”³⁶³ Um “ânus solar” assim, que ofusca, se parece muito ao Sol adolescente que derrama lágrimas de gozo no corpo do poema.

*“tua bunda é a boca de um deus,
que me inspira uma tristeza diabólica.”
Bataille*

³⁵⁹ BATAILLE, Georges. *O ânus solar*. Trad. Aníbal Fernandes. Lisboa: Hiena Editora, 1985, p. 20.

³⁶⁰ Ibidem, p. 22.

³⁶¹ Ibidem, p. 24.

³⁶² Ao apontar os elementos que compõem a sensação do sublime, Edmund Burke afirma que: “el cielo estrellado, aunque lo veamos con frecuencia, nunca deja de excitar uma idea de grandeza” BURKE, Edmund. *De lo sublime y de lo bello*. Madrid: Alianza Editorial, 2005, p. 109.

³⁶³ BATAILLE, Georges. *O ânus solar*. Op. cit. p. 25.

EXORTAÇÃO

*Venerai o Santo Fiofó,
ó neófito das delícias,
e os deuses hão de vos abrir as portas
das inúmeras moradas do Senhor
e a fortuna vos sorrirá
com todos os encantos e prodígios*
Valdo Motta

Outro poema composto ao redor da imagem do ânus é o “Poema Elétrico do Cu”.³⁶⁴ Originalmente intitulado “Ode ao Cu”,³⁶⁵ este é um dos poemas emblemáticos do livro. Nele está expressa a importância que tal parte do corpo tem para a criatividade poética de Piva através da imaginação homoerótica. Nesta “ode” o eu poético está distanciado e “canta” ao seu objeto de homenagem, exaltando-o a medida em que o poema avança. Suas estrofes são determinadas por anti-recuos, compostas de 2 a 7 versos sem rima e com métrica inconstante. Cada uma das oito estrofes, com exceção da primeira, inicia com a palavra “cu”, cujo signo é exaltado e consequentemente tratado como tema nobre. A repetição da mesma palavra ou do mesmo conjunto de palavras no início de cada estrofe é uma das características da poesia medieval galego-portuguesa, cuja forma é semelhante a esta composição. O poema está composto predominantemente de metáforas e antíteses. Expressa peso, excesso e força através de palavras como “músculo”, “exércitos”, “metais”, “carregadas”, “de tanto”, entre outras. É, por outro lado, um exagero de coisas leves e suaves: “coloridos”, “hidrogênio”, “veludo”.

³⁶⁴ In PIVA, Roberto. *Corações de hot-dog*. Op. cit., p. 39. Foi publicado na revista Polichinelo, n. 15 de janeiro de 2014, sem indicação de sua origem.

³⁶⁵ No original datiloscrito podemos ver uma rasura que cobre o título “Ode ao Cu” e a substituição do título escrita à mão.

Ao inventar uma ode ao revés, tratando um tema baixo como elevado, o poeta ironiza o gênero lírico e satiriza, de certa forma, o objeto do poema.

POEMA ELÉTRICO DO C.U.

músculo de veludo na boca de todos os feirantes
torpedeiros meninas de internato
negociantes padeiros farofeiros
torcidas exércitos de humanocultura
onde você habita alucinante como
promessa derradeira
cu boquiaberta entrada franca dos demônios
pesadelo dos adolescentes fogueira da
solteirona em férias árvore genealógica
da Cloaca Mater onde foi chocado
o ovo humano numa temperatura
de 300 sóis
cu fonte de energia kundalini Hóstia dos
grandes libertinos formalha dos
cocainômanos boca azulada da
verdade corpórea diagramada no
infinito do desejo cu grande iniciador
de tempestades amorosas vertigem verdadeira
onde os amantes deslizam
cu vaporizador da Idade Média do corpo
onda bioenergética de metais coloridos
bmoplatas carregadas de hidrogênio
leopardos alucinados de tanto veludo

cu de cabelos negros loiros ruivos castanhos
cipoal de intrigas onde o caralho
se perde se desnorteia desmaia de gozo
na contração do espasmo da alegria erótica
cu selvagem assaltante noturno diurno trombadinha
espadachim das estradas que levam
ao Grande Precipício anunciador de Paixões
cu das penugens suaves & sumarentas flor carnívora
labareda policiada pela civilização
ave louca solitária perdida bêbada
amorosa
cu proletário do corpo grande escorpião revoltado
teu vôo de liberdade começa acontecer

Na primeira estrofe o poeta direciona seu verso ao ânus através da metáfora “músculo de veludo”, e a voz está voltada diretamente a sua exaltação. Embora não inicie com a mesma palavra das estrofes seguintes, a palavra “cu” está colocada no meio, no centro da palavra “mús-cu-lo”, justamente como um reflexo do ânus, localizado no centro do nosso corpo. A imagem seguinte é formada por uma série de pessoas diferentes em seus ofícios, explicitando a diversidade social na qual o ânus torna-se o elo de igualdade humana, uma caracterização fisiológica tanto quanto sexual: “onde você habita alucinante”. O grupo de pessoas determinadas pelos seus ofícios ou circunstâncias (meninas de internato e torcidas), embora muito diferentes, representa uma certa camada social que oscila pouco no que diz respeito à hierarquia e poder econômico. O poema dá a impressão de uma multidão pelo uso dos plurais principalmente no verso “torcidas exércitos de humanocultura”, uma massa colocada para além da moral pois o “cu” está em sua fala, uma fala baixa, em termos chulos, mas

também na boca de todos, aqui na analogia com o “cu”, imprimindo uma imagem potencialmente erótica.

Este “músculo de veludo” sobre o qual qualquer um fala, e com o qual qualquer pessoa pode ter prazer, é anunciado pelo poeta como um por vir um acontecimento provavelmente de libertação. Aqui o poeta parece crer e criar, a partir da promessa, um tempo futuro em que a alucinação, como um êxtase erótico, seja capaz de desencadear em todos uma liberdade sexual completa, marcada pela obscenidade e pela desvergonha.

A segunda estrofe, composta de seis versos, inicia com mais uma metáfora sobre o “cu” em que ele é uma entrada livre para “demônios”. Notemos mais uma vez a analogia com a boca, no adjetivo “boquiaberta”. Esta estrofe é composta predominantemente por imagens de fogo e calor em uma atmosfera infernal constituída pelas palavras “demônios”, “pesadelo”, “fogueira” e “sóis”. Esta esfera “diabólica” expressa também um certo tipo de mal-estar, algo como um prazer desejado e negado ao mesmo tempo, pelos “adolescentes” e pela “solteirona em férias”. Entre os versos 10 e 12, há um contraponto do movimento de entrada, “boquiaberta entrada franca dos demônios”, no início da estrofe, com o movimento de saída, “da Cloaca Mater onde foi chocado/o ovo humano (...)”, relacionando satiricamente a origem do homem à “Cloaca Mater”. O homem viria então de um ovo saído pelo mesmo lugar de onde sai o excremento. Ao mesmo tempo em que há imagens que remetem à entrada, a uma entrada para o inferno, está também a saída, a saída do ovo humano. O movimento passa então de um entrar-sair para uma composição circular, centrada na figura do “ovo” e da “cloaca” em analogia ao “cu”.

O ovo como gênese da vida humana é considerado um simbolismo um tanto universal, pois esta ideia se espalha pelas cosmogonias dos celtas, dos gregos, dos egípcios, dos fenícios, dos tibetanos, dos hindus, dos vietnamitas, dos chineses, dos japoneses, dos povos da Sibéria, Indonésia, entre outros.³⁶⁶ Obviamente cada uma destas

³⁶⁶ Cf. CHEVALIER, Jean. *Diccionario de los símbolos*. Op. Cit., p.581

culturas têm diferentes histórias sobre o “ovo primordial”; entre os chineses, por exemplo, vários heróis saíram de ovos “fecundados” pelo calor do sol. O calor, como uma “potência cósmica” é o que permite o Ser emergir do “caos primordial”. A “Cloaca Mater” responsável por chocar o “ovo primordial” na temperatura solar, que lemos no poema, remete ao simbolismo do cisne que bota o “ovo do mundo”. No antigo Egito, ele é o “pássaro do Nilo”; na Índia, é chamado de *hamsa*, ave que choca o *Brahmanda* “sobre las Aguas primordiales”; na mitologia grega, é Zeus metamorfoseado em cisne, que seduz Leda.³⁶⁷

A observação de Jean Chevalier acerca da relação entre *fogo* e *boca* em inúmeras tradições, se mostra muito interessante para pensar estas relações em “Poema elétrico do cu”, que inicia com a palavra “boca”, base do adjetivo “boquiaberta”, palavra relacionada tanto ao “cu” quanto à “Cloaca Mater”, ambos intercalados pelas palavras “fogueira” e “temperatura” (de 300 sóis):

Observando que en muchas tradiciones la boca y el fuego van asociados (lenguas de fuegos de pentecostés, dragones escupiendo fuego, la lira de Apolo, el dios Sol, etc.), C.G. Jung ve un vínculo cinestésico, una relación profunda entre boca y fuego. El uso de la palabra y el del fuego son dos características principales del hombre. Las dos proceden de su energía psíquica (*mana*). El simbolismo de la boca bebe en las mismas fuentes que el del fuego y presenta igualmente el doble aspecto creador y destructor propio de Agni, dios de la manifestación. La boca dibuja también las dos curvas del huevo primordial, la que corresponde al mundo de lo alto con la parte superior del paladar, y la que corresponde al mundo de abajo con la mandíbula inferior. Es así el punto de partida o de convergencia de dos direcciones, simboliza el

³⁶⁷ Cf. CHEVALIER, Jean. *Diccionario de los símbolos*. Op. Cit., p.308.

origen de las oposiciones, de los contrarios y de las ambigüedades.³⁶⁸

A boca aberta desenha uma forma oval, o desenho de uma origem e de um fim; o fim e finalidade desta linguagem que volta ao seu centro – “músculo”, “*boquiaberta*” – continua a circundar, a circular o “cu” em busca de uma definição, utilizando-se muito de ambigüidades.

A terceira estrofe inicia pela afirmação de que é no ânus que está a fonte da energia sexual. Segundo estudos da yoga, não é especificamente no ânus, mas em toda a região genital, ou seja, na base da coluna vertebral (no chakra básico, com é chamado), onde se concentra a energia sexual conhecida como Kundalini. É, para a cultura oriental, a energia vital que reside no corpo, porém em estado dormente. A palavra “Kundalini” em sânscrito significa literalmente “enrolada como uma cobra” ou “que tem forma de serpente” e quando ativada esta energia, a sensação é de que um intenso calor “sobe” como uma serpente pela coluna vertebral. Temos então mais uma tentativa de definição do “cu” baseada na elevação de calor intenso. A metáfora que segue é composta de uma ambigüidade, pois o poeta coloca uma hóstia, símbolo católico do corpo de cristo na boca “dos grandes libertinos”. De tom blasfematório, esta oração, cindida no poema, faz cindir também a moral religiosa que buscou, desde sua origem, separar o sagrado do profano, o corpo do espírito, conferindo ao corpo o lugar da sujeira e ao espírito o lugar da claridade. Aqui o poeta compara o “cu” à forma circular e sagrada da hóstia, o “cu” é também o “corpo de Cristo”. Um corpo cuja paixão até a morte é aqui transformado em objeto de desejo, e o ato de “comer” a hóstia, devorá-la, está posto em sentido erótico.

O “grande libertino” Marquês de Sade, em *Filosofia da Alcova*, confere ao seu personagem Dolmancé este “diagrama no /infinito do desejo”, quando ele relata: “confesso o meu fraco. Estou convencido de que não há gozo no mundo que se compare a este! Adoro-o em ambos os

³⁶⁸ Ibidem, p. 193,194

sexos. Mas deve-se convir que o cu de um menino me dá ainda mais volúpia que o de uma menina.”³⁶⁹

Na mesma estrofe após o verso “cu fonte de energia kundalini”, seguem mais seis metáforas sobre o ânus compostas, como na estrofe anterior, por adjuntos adnominais (de energia kundalini, dos grandes libertinos, dos cocainômanos, da verdade corpórea, do desejo, de tempestades amorosas), todas elas colocadas em termos hiperbólicos como “fornalha”, “infinito”, “grande”, “tempestades”, que desembocam na paixão homoerótica: “(...) vertigem verdadeira onde os amantes deslizam”; esta construção, munida de aliteraões do som V e do som M, é a única que se diferencia das demais, em termos de estrutura. Além de ser o local onde está guardada a energia vital, é em torno do ânus que gravita um tipo de amor, “(...) cu grande iniciador de tempestades amorosas (...)”. É a primazia do desejo exaltada pelo poeta.

Na quarta estrofe, as quatro metáforas impuras compõem, cada uma, um verso de unidade semântica completa. As metáforas ligadas à história (“Idade Média”), à biologia (“onda bioenergética de metais coloridos”), à química (“omoplatas carregadas de hidrogênio”) e à zoologia (“leopardos alucinados de tanto veludo”, verso em que a palavra veludo remete à pele felina e alude ao próprio poema no verso 1, “músculo de veludo”) em vez de determinarem o sentido do “cu” acabam por dissipar sua imagem em elementos abstratos como a energia e a cor – “onda bioenergética de metais coloridos” –, impossíveis de serem tocados como o vapor e o hidrogênio, passando de imagens de calor e peso para estas que se elevam, embora entrecortadas por palavras que dão impressão de peso, “metais”, “carregadas” e “corpo”; um corpo de leopardo que pesa e cuja imagem se desvanece ao longe.

Na quinta estrofe, a ideia de diversidade apresentada na primeira estrofe é retomada nas diferentes cores dos cabelos. No verso 25 aparece então o “caralho”, elemento fálico do prazer, e é para ele que o parágrafo está composto. Ao falo são atribuídos efeitos do prazer sexual que

³⁶⁹ SADE, M. *A filosofia na alcova, ou, os preceptores imorais*. Trad. Contador Borjes. São Paulo: Iluminuras, 2008, p.59.

ocorrem no corpo todo, mas este elemento, como figura privilegiada no parágrafo, está sobreposto ao ânus, e encerra uma noção de voluptuosidade.³⁷⁰

³⁷⁰ Gregório de Matos tem um poema composto em décimas, em que escreve várias e hilárias definições do Priapo – não do deus helênico, mas do pênis. Apresenta um tom muito mais jocoso do que o “Poema elétrico do cu”, no qual o “cu” é mais homenageado em suas definições. O poema de Gregório de Matos, pode ser lido como um par para o “cu elétrico” de Piva, um feliz encontro, em que a risibilidade completa (enche, preenche, ocupa) o oco de pura energia, seria o “coração” do hot-dog:

A humas freyras que mandaram perguntar por ociosidade ao poeta a definição do Priapo e ele lhes mandou definido, e explicado nestas décimas

Ei-lo vai desenfreado,
que quebrou na briga o freio
todo vai de sangue cheio,
todo vai ensangüentado:
meteu-se na briga armado,
como quem nada receia
foi dar um golpe na veia,
deu outro também em si,
bem merece estar assi,
quem se mete em casa alheia.

Inda que parece nova,
senhora, a comparação,
é semelhante ao Furão,
que entra sem temer a cova:
quer faça calma, quer chova,
nunca receia as estradas,
mas antes se estão tapadas,
para as poder penetrar,
começa de pelejar
como porco à focinhadas.

Este lampreão com talo,
que tudo come sem nojo,
tem pesos como relajo,
também serve de badalo:
tem freio como cavalo,
e como frade, capelo;
é cousa engraçada vê-lo
ora curto, ora comprido,
anda de peles vestido
curtidas já sem cabelo.
(...)

Tanto tem de mais valia,
quanto tem de teso, o relho,
é semelhante ao coelho,
que somente em cova cria:
quer de noite, quer de dia,
se tem pasto, sempre come,
o comer lhe acende a fome,
mas às vezes de cansado
de prazer inteiriçado
dentro em si se esconde, e some.

Está sempre soluçando
como triste solitário,
mas se avista seu contrário,
fica como o barco arfando:
quer fique duro, quer brando,
tem tal natureza e casta,
que no instante, em que se agasta,
(qual galgo que a lebre vê)
dá com tanta força, que
os que tem presos arrasta.

Tem uma contínua fome,
e sempre para comer
está pronto, e é de crer
que em qualquer das horas come:
traz por geração seu nome,
que por fim hei de explicar,
e também posso afirmar,
que sendo tão esfaimado,
dá leite como um danado,
a quem o quer ordenhar.

É da condição de Ouriço,
que quando lhe tocam, se arma,
ergue-se em tocando alarma,
como cavalo castiço:
é mais longo, que roliço,
de condição mui travessa,
direi, porque não me esqueça,
que é criado nas cavernas,
e que somente entre as pernas
gosta de ter a cabeça
(...)

Na sexta estrofe as metáforas relacionam o ânus à violência. Compostas em níveis diferentes de intensidade – “assaltante”, “trombadinha”, “espadachim” –, as imagens postas em sequência provocam um efeito decrescente de periculosidade, digamos, para daí, no verso 30, compor a queda completa na imagem do “Grande Precipício”. Notemos a antítese noturno X diurno posta no primeiro verso da estrofe, e também o contraste entre “assaltante”, um criminoso perigoso que rouba, geralmente, munido de arma, o “trombadinha”, um pivete, um ladrãozinho que só leva algo de valor mas não ameaça a vida, e o “espadachim” sujeito que empunha uma espada para o combate. O cu toma de assalto, rouba o chão firme da razão, lançando quem é seduzido por este “crime” ao “Grande Precipício”, na queda livre das “Paixões”, um arrebatamento extático. De modo semelhante à estrofe anterior, o poeta exalta, novamente, a intensidade das sensações.

A sétima estrofe, composta por imagens de contraste com intensidades distintas, associa o ânus à suavidade de plumas, a estas plumas agrega a característica de serem “sumarentas”, abundantes em sucos. A composição “penugens suaves & sumarentas” é imantada pela aliteração do som S mais do que pelo sentido das palavras. Neste caso “sumarentas” seria melhor associada à imagem seguinte: uma “flor carnívora”. Ainda que não seja uma fruta, é munida de uma matéria aquosa.

O verso 32 destoa das imagens predominantes da estrofe – “labareda policiada pela civilização” –, pois traz mais uma vez a ideia de

Este, senhora, a quem sigo,
de tão raras condições,
é caralho de colhões
das mulheres muito amigo:
se o tomais na mão, vos digo
que haveis de achá-lo sisudo;
mas sorumbático e mudo,
sem que vos diga o que quer,
vos haveis de oferecer
a seu serviço contudo.

MATOS, Gregório de. *Obra poética*. Rio de Janeiro: Record, 1990, pp. 894-896.

(uma pulsão) um desejo que arde mas é controlado pelo homem civilizado ainda que este não seja capaz de extingui-lo. O desejo que nasce ali transformado em tabu e pecado é, talvez, a ideia mais importante do poema e contra a qual se coloca. O verso seguinte inicia com a palavra “ave” refletida nas “penugens suaves” do primeiro verso da estrofe (“ave” é também uma interjeição de saudação). Esta ave-cu que não é nem ave nem cu é pesadamente munida de adjetivos vários, pesa como ave de rapina, um albatroz que já não pode voar; perdida louca e bêbada um pouco como o poeta de Baudelaire: “Exilado no chão, em meio à turba obscura, /As asas de gigante impedem-no de andar.”³⁷¹

A oitava e última estrofe, formada de dois versos, aparece como uma *finda*, outra característica da poesia galego-portuguesa medieval. É uma estrofe curta que serve de remate, em que o poeta sintetiza o assunto da composição. Nela o poeta anuncia uma abertura, o início da mudança de paradigma com relação ao prazer erótico, a transformação do ânus de mero “proletário do corpo”, aquele que trabalha para sua limpeza, para zona de prazer e ativador da liberdade sexual. É um poema do êxtase corporal, da liberdade e da libertinagem, além de uma apologia ao sexo anal; pode ser lido como uma tentativa de quebra de tabus mostrando, através de suas metáforas compostas por termos baixos e elevados, o ânus como fonte de prazer e não somente a zona do interdito, da sujeira e da excreção do corpo.

Através da constante exaltação, o poeta compõe um ideal selvagem em sua imagem privilegiada, selvagem tanto no sentido de violência quanto no sentido de uma natureza não domesticada. Mostra o conflito da libertação sexual com os costumes morais que a proíbem, sustentados pela noção de pecado: “labareda policiada pela civilização”. O sexo como voluptuosidade é colocado em questão no poema, pois privilegia o dispêndio da energia vital, cujo único objetivo é o prazer e o êxtase do corpo. Aqui não há procriação, mas a afirmação de uma vida baseada no ócio e na alegria.

³⁷¹ BAUDELAIRE, Charles. O albatroz. In: *As flores do mal*. Trad. Ivan Junqueira. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2006, p. 125.

Bataille afirma que o jogo erótico “consume tan peligrosamente nuestra energía que lo consideramos con angustia”, assim “el placer de los cuerpos es sucio y nefasto: el hombre en estado normal – aclaremos: el hombre de la actividad cotidiana – lo condena o acepta que sea condenado.”³⁷² A voluptuosidade como uma perfeita imagem da felicidade é considerada animalidade pelo homem, mas reside em seu íntimo, ainda que seja hipocritamente velada. Para Bataille é na literatura onde podemos ler “o rosto escondido da verdade”, uma verdade que consiste na voluptuosidade do erotismo, manifesta na animalidade humana. Entretanto este ímpeto é tão perigoso quanto seu valor de uma profunda felicidade, e é isto que impele o homem a escondê-lo.

Uma “ode” ao cu não é senão uma “felicidade da embriaguez” posta em jogo e alcançada pela torpeza dos sentidos, pelo gasto excessivo de energia, em oposição à “felicidade da razão”, uma felicidade ilusória pela qual trabalhamos com o objetivo de adquiri-la, e quanto mais nos esforçamos para este fim, a felicidade se afasta, “porque al trabajar nos hemos puesto a buscar la felicidad – que no es una cosa – de la misma manera e que buscamos los resultados inmediatos del trabajo, que son las, casas, la ropa, los alimentos”, explica Bataille.³⁷³ Na impossibilidade de uma felicidade profunda encontrada somente na voluptuosidade, desemboca a transgressão, campo de limites onde a poesia de Piva se desenvolve.

O poema, em toda sua composição de forma e estilo, mostra uma tentativa constante de determinar e atribuir sentido ao seu objeto: o “cu”. Mas este “diagrama no infinito do desejo” é esboçado como um buraco negro, ao redor do qual circula a linguagem. Este “cu” assim, tão carregado de epítetos, acaba por pesar tanto que é engolido por si mesmo, tudo é sugado para dentro de um nada absoluto, o ovo, a hóstia, o “caralho”; e o que explode nesta “superinclusão” linguística é o êxtase.

³⁷² BATAILLE, Georges. *La felicidad, el erotismo y la literatura: ensayos 1944 – 1961*. Trad. Silvio Mattoni. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2008, p. 83.

³⁷³ *Ibíd*em, p. 86.

Na superfície do êxtase

Leo Spitzer, em seus *Três poemas sobre o êxtase*,³⁷⁴ argumenta a partir da análise dos poemas de John Donne, San Juan de la Cruz e Richard Wagner, que o alcance do êxtase tem a ver com um deslocamento da alma em busca do sagrado que está fora do corpo e da consciência do indivíduo, embora a experiência deva passar necessariamente pelo corpo. Na análise que Spitzer faz do poema “O êxtase”, de John Donne, o arrebatamento se dá no campo intelectual em que as almas dos amantes “emergem de seus corpos para se fundir tão completamente que se tornam unas.”³⁷⁵ Note-se aqui o mito platônico das almas gêmeas. Já no poema “En una noche oscura” de San Juan de la Cruz, Spitzer lê a união extática não entre os amantes, mas do ser humano com o divino: ali o corpo torna-se subordinado da experiência mística. Finalmente na última parte do “drama musical” *Tristão e Isolda*, de Wagner, há o desejo de escapar da individualidade do *si* através do amor ou da morte. Nos três poemas, segundo a leitura de Spitzer, vemos a operação de um deslocamento do corpo e da alma. Assim, o êxtase, nos poemas analisados por Spitzer, é primeiramente intelectualizado e religioso, e sua consequência é elevar a consciência, ou a inconsciência (já que no ínfimo momento do assombro religioso o indivíduo perde a consciência) para uma região onde o corpo não mais domina e a percepção de uma verdade universal não é mais balizada pela imperfeição dos sentidos.

Nos poemas de *Corações de hot-dog* o êxtase está posto muito como o ápice sexual, porém diferentemente do prazer do corpo físico, o prazer no corpo do poema é elaborado por imagens compostas entre o baixo e o elevado, como se lê ao final do poema “Corações de hot-dog”, por exemplo:

³⁷⁴ SPITZER, Leo. *Três poemas sobre o êxtase: John Donne, San Juan De La Cruz, Richard Wagner*. Trad. Samuel Titan Jr. et al. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.

³⁷⁵ *Ibidem*, p. 41

FODER

até o Sol
derramar suas lágrimas
olho castanho de onde nasce
todas as coisas
você é azul / núcleo generoso
seu olho é um céu
constelado
com minha língua dentro

Imagens que encerram também algum sentido do sublime. Edmund Burke, em sua obra *De lo sublime y de lo bello* apresenta uma extensa lista de imagens de discurso (também nas artes plásticas e na arquitetura) que provocam a sensação do sublime. Entre elas está o céu constelado e a luz do sol que incide diretamente sobre o olho; são imagens capazes de causar uma “forte impressão na mente”, pois “sin una fuerte impresión nada puede ser sublime”, afirma Burke.³⁷⁶

Na poesia, como vimos, os toques sublimes na linguagem de Piva estão muito atrelados ao sentido do êxtase. Levando em conta que através do êxtase se dá uma espécie muito singular de comunicação (Bataille) entre o eu, o outro e o todo, Octavio Paz³⁷⁷ argumenta que tanto a experiência poética quanto a religiosa apresentam uma revelação da condição original do homem. Entretanto, enquanto a palavra religiosa pretende nos revelar uma verdade e um caminho para a salvação que é externo a nós mesmos, a palavra poética, em sua constituição imagética não demonstra qualquer instância sobrenatural, mas revela o *eu* que o homem faz de si mesmo. A vivência que o ser humano tem dos fatores sobrenaturais de toda ordem, agindo sobre seu estado psíquico geral, fazem surgir nele uma atitude religiosa, algo como um sentimento do sagrado, “do qual se desprendem o sublime e o poético”.

³⁷⁶ BURKE, Edmund. *De lo sublime y de lo bello*. Madrid: Alinaza Etitorial, 2005, p. 111.

³⁷⁷ PAZ, Octavio. *O Arco e a Lira*. Trad. Ari Roitman e Paulina Wacht. São Paulo: Cosac & Naify, 2012, p.154.

Nietzsche nos mostra uma concepção semelhante a este “sentimento do sagrado” quando funde completamente o poeta dionisíaco àquilo que ele chama Uno-primordial, uma dimensão que é *a priori*, fora do ser, mas que se funde nele e, a partir desta união, o poeta produziria uma “réplica desse Uno-primordial em forma de música”. O poetar parece nascer, nesses casos, de uma espécie de assombro frente a experiências que colocam o corpo em seu limite. Estes *eus* poéticos que lemos nos poemas anteriores, pois que na poesia de Piva há esta multiplicidade de vozes, de eus, devires múltiplos, vão de um eu apaixonado, mergulhado em desejo erótico que se abandona no êxtase, até uma voz engolida pelo excesso do “cu”, dissolvido no nada.

Quando a sexualidade é empregada de maneira extrema, ou anticonvencional, também, no sentimento do amor, beira o horror tanto da morte quanto de um arrebatamento místico. Podemos ler, em um trecho da *História do olho* de Georges Bataille, um tipo de êxtase que é capaz de obnubilar a sensação do próprio corpo:

Fiquei, de imediato, desnorreado com aquela descoberta. Simone também estava perplexa, Marcela cochilava nos meus braços. Não sabíamos o que fazer. A saia arregaçada deixava ver seus pêlos entre as fitas vermelhas no alto das coxas erguidas. Aquela nudez silenciosa, inerte, nos transmitia uma espécie de êxtase: um sopro poderia nos transformar em luz. Não nos mexíamos, desejando que aquela inércia se prolongasse e que Marcela realmente adormecesse.³⁷⁸

No caso de Piva, relembremos um dos trechos do “Poema Elétrico do Cu”, em que o êxtase é exclusivamente carnal:

cu de cabelos negros loiros ruivos castanhos
cipoal de intrigas onde o caralho
se perde se desnorteia desmaia de gozo

³⁷⁸ BATAILLE, Georges. *História do olho*. Trad. Eliane Robert Moraes. São Paulo: Cosac Naify, 2003, p. 57.

na contração do espasmo da alegria erótica

Ao colocar o homem em uma posição de “pouco ser”, a religião o lança em um mundo hostil onde a vida carnal seria um penoso caminho para a remissão dos pecados até a vida eterna. Assim, sem a morte, o homem não tem vida, “ao tirar-nos o morrer, a religião nos tira a vida”, afirma Paz. Para ele, a poesia, como a religião, “parte da situação humana original” em que estamos definitivamente em um mundo precário. Mas assumindo o movimento contrário ao religioso, “a palavra poética afirma a vida”. “O ato poético, o poetizar, o dizer do poeta – independentemente do conteúdo particular desse dizer – é um ato que não constitui, pelo menos originalmente, uma interpretação, e sim uma revelação da nossa condição”.³⁷⁹

Georges Bataille explica que não seria possível desvincular o erotismo da história do trabalho e da história das religiões, notadamente a religião cristã que apresenta em seu livro, como um pressuposto para os impulsos da vida erótica. Em uma definição primeira, o filósofo francês afirma que o erotismo é “a aprovação da vida até a morte”, ou seja, “a vida levada a uma intensidade tal, sempre através do gasto inútil de energia, que não se distingue mais da morte.”³⁸⁰ Bataille aponta que a diferença essencial entre a atividade sexual comum e atividade erótica, é que há na atividade erótica uma “busca psicológica” independente do fim natural da reprodução. É ela que diferencia os homens dos animais, pois ainda que tanto uma espécie quanto a outra não possam prescindir do sexo como permanência da vida, aparentemente os homens foram os únicos que transformaram o sexo em uma atividade erótica. No entanto, Bataille assegura o paradoxo desta relação quando conclui que “o sentido fundamental da reprodução não deixa de ser a chave do erotismo.”³⁸¹ Para ele, todo ser humano é descontínuo, é um ser cuja individualidade foi rompida pela emergência da civilização. Entre um sujeito e outro há

³⁷⁹ PAZ, Octavio. *O Arco e a Lira*, op. cit., p. 155.

³⁸⁰ BATAILLE, Georges. *O erotismo*. Trad. Fernando Scheibe. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2013, p. 16.

³⁸¹ BATAILLE, Georges. *O erotismo*. Op. Cit., p. 36.

um abismo que os separa. Somente o que nos aproxima é o sentimento de vertigem do abismo da morte. Somente a morte tem o sentido da continuidade que nos aproxima e nos fascina da mesma forma que nos fascina o erotismo. Em um limite tênue pode-se dizer que a continuidade, ou seja, a restauração da individualidade aconteceria quando um sujeito se aproxima do outro intimamente no momento do gozo erótico. Este seria o momento quando se dissipam os limites do eu e do outro; um momento efêmero, uma vez que o “egoísmo se restaura rapidamente”.³⁸² A experiência do êxtase, para Bataille, tem essencialmente o objetivo da comunicação com o “fora” ou com o “não-saber”; é um tipo de comunicação que se dá com o mais profundo de si mesmo e que ocorre somente em vista da perda de si, na dissolução do eu e na união com o outro. Esta é, no limite, uma “experiência interior”.³⁸³

Em sua leitura do erotismo bataillano, intitulada *Antropologia do êxtase*, Nestor Perlongher explica que o momento fugaz do êxtase, quando o sentimento de isolamento do ser é substituído pela profunda “continuidade”, ocorre nas três formas de erotismo tratadas por Bataille: o erotismo dos corpos, o erotismo do coração e o erotismo sagrado. As distinções ainda são tênues, mas podem ser delineadas por este movimento de reunião do eu com o outro. Enquanto no erotismo dos corpos esta ligação é desfeita brevemente, no erotismo do coração, que traz consigo o sentimento do amor, a continuidade é tida como um pouco mais sólida, e no erotismo sagrado, aquele em que a saída de si é ativada pelo profundo amor a Deus, o êxtase comporta a fusão do ser com algo que está além da realidade imediata, um “sentimento de união cósmica, e harmonia com as coisas.”³⁸⁴

³⁸² PERLONGHER, Néstor. Antropologia do êxtase. *Ecopolítica. Revistas PUC*, São Paulo, n. 4, p. 176, 2012. Disponível em: <<http://revistas.pucsp.br/index.php/ecopolitica/article/view/17762/13263>> Acesso em julho de 2014.

³⁸³ Cf. BATAILLE, Georges. *La experiencia interior*. Trad. Fernando Savater. Madrid: Taurus Ediciones, 1986.

³⁸⁴ PERLONGHER, Néstor. Antropologia do êxtase. Op. Cit.

Quando Bataille define o erotismo como uma “afirmação da vida até na morte”, ele parece ter o êxtase em vista porque “toda a operação do erotismo tem por fim atingir o ser no mais íntimo, no ponto em que o coração desfalece.”³⁸⁵ Este alcance do “mais íntimo do ser” parece um caminho que está geralmente *fora* de nós, e a continuidade não é afetada pela morte, mas manifestada nela: quando recusamos nossa própria individualidade. A sensação de continuidade se manifesta na morte e no sacrifício; a morte proporciona o alcance do sagrado onde encontramos enfim nossa continuidade. Sensações extremas de dor e prazer que estão, no limite, atreladas a uma “violência interior” – “Poderíamos, sem violência interior, assumir uma negação que nos conduz ao limite de todo o possível?”³⁸⁶ –, à dissolução do eu.

Na leitura de Eliane Robert Moraes:

Bataille propõe que “o sentido do erotismo é a fusão, a supressão dos limites”, inscrevendo a atividade erótica nos domínios da violência. À fusão dos corpos corresponde a violação das identidades: dissolução de formas constituídas, destruição da ordem descontínua das individualidades. Na experiência do amor, objetos distintos se fundem e se confundem até chegar a um estado de ambivalência no qual o sentido de tempo – de duração individual – amplia sua significação. A passagem da vida é, então, testada no seu termo final: “o sentido último do erotismo é a morte”.³⁸⁷

Mas o erotismo em Piva não está tanto para a morte quanto para a vida. A impressão de tempo que temos em seus poemas não é de duração, mas de momento presente, de agora. É um tempo parado no

³⁸⁵ BATAILLE, Georges. *O erotismo*. Op. cit. p. 41.

³⁸⁶ *Ibidem*, p. 47.

³⁸⁷ MORAES, Eliane Robert. *O corpo impossível: a decomposição da figura humana: de Lautréamont a Bataille*. São Paulo: Iluminuras, 2010, p. 50, 51.

tempo do poema e o “sentido último do erotismo” em Piva é o prazer, a fruição com a linguagem e seus limites, com os limites das suas imagens, como podemos ler neste poema em que o eu poético se funde com a paisagem, com o tempo, e no limite, com seu amante:

Poema de Amor Desesperado de Alegria

Meu amor me perdoe por não estar triste mas o mar pétala pré-histórica
leva meu coração gelatina ferida até você através dos sinais dos
petroleiros ao largo vistos da praia do Guaiúba & seus Mosquitos
vorazes no crepúsculo você que me vê viver dançando na estrela que
desponta & desaba seus gritos de peixe-espada pelos longes não me deixe
morrer tão feliz sem ter visto seu corpo adolescente correndo para o
mar com um girassol entre os dentes distâncias consomem o que sobra
do dia findo mais um nenúfar rodopiando nas rochas onde eu estou sentado
reclamando dos deuses minha fatia de oceano silencioso com minhas mãos
na nevoa rosa do céu repousando no imenso rosto do mundo torres
de avelã entram pelos meus olhos tainhas loucas entram em seu coração
& o sol escorrega na paisagem metade luz metade sombra pássaro albatroz
levando no bico minha mensagem: amor, aqui começa o Tempo.

Praia do Guaiúba – Outubro 1977³⁸⁸

Ainda que o efeito erótico em Piva esteja mais relacionado com a vida, o limite com a morte se dá através da violência, cuja dissolução do eu ocorre nas imagens de esfacelamento do corpo e arrebatamento dos sentidos. É num sentido assim paradoxal entre o extremo amor e a tortura que se dá o efeito de êxtase no poema “XIV” do *20 poemas com brócoli*:

XIV

para o Carlinhos

vou moer teu cérebro. vou retalhar tuas
coxas imberbes & brancas.

³⁸⁸ PIVA, Roberto. *Corações de hot-dog*. Arquivo Roberto Piva: IMS-Rio, p. 10. Limito-me a mostrar este poema somente a título de ilustração de um sentido do êxtase que prevê a dissolução da subjetividade. Notemos ainda a alusão ao *Veinte poemas de amor y una canción desesperada* de Pablo Neruda, cujo título também se reflete nos *20 poemas com brócoli* do Piva.

vou dilapidar a riqueza de tua
adolescência. vou queimar teus
olhos com ferro em brasa.
vou incinerar teu coração de carne &
de tuas cinzas vou fabricar a
substância enlouquecida das
cartas de amor.
(música de
Bach ao fundo)³⁸⁹

O êxtase pode ser entendido como um estado alterado tanto da consciência quanto do corpo. Como vimos, no Xamanismo o êxtase investigado por Mircea Eliade funciona como uma espécie de técnica segundo a qual o xamã tem a habilidade de manipular seu próprio inconsciente e o dos outros, quando em estado de êxtase, ele percorre caminhos celestes ou infernais, em busca da alma perdida do doente para quem o ritual de cura se direciona, ou em busca de um conhecimento para resolver algum problema em sua comunidade. Eliade chama este caminho para fora do ser de tempo mítico, lugar onde “todas as tecnologias (índigenas ou não) foram e são constantemente criadas e distribuídas.”³⁹⁰ Este tempo mítico pode ser acessado por qualquer pessoa através de êxtases espontâneos alcançados por meio do sonho, da doença e principalmente de uma experiência de quase-morte; mas somente o xamã é capaz de transitar de forma controlada para fora e de volta para o corpo, quando necessário. Para estes fins de vidência e cura através do transporte de sua consciência, ou da consciência de outrem, o xamã nada mais é do que um mediador dos deuses.³⁹¹

Êxtase literalmente significa o “estado de quem se encontra transportado para fora de si e do mundo sensível, por efeito de exaltação

³⁸⁹ PIVA, Roberto. *Mala na mão e asas pretas*: Obras reunidas vol. 2. São Paulo: Globo, 2006, p. 109.

³⁹⁰ FERREIRA Pedro Peixoto. *Música Eletrônica e Xamanismo: técnicas contemporâneas do êxtase*. Op. cit. p. 202.

³⁹¹ Cf. *ibidem*.

mística ou de sentimentos muito intensos de alegria, prazer, admiração ou temor reverente”. *Ékstasis*, do grego, indica, segundo Néstor Perlongher:

Deslocamento, mudança, desvio, alienação, turvamento, delírio, estupor, excitação provocada por bebidas inebriantes. O campo semântico em geral remete à ideia de disjunção, ou seja, de um corte entre o estado normal e outro estado alterado ou modificado de consciência. O eixo da experiência extática é a saída de si.³⁹²

Em “Antropologia do êxtase”, Perlongher observa que depois da “efervescência do movimento psicodélico da década de 1970” houve um deslocamento do interesse pela sexualidade para as drogas e o êxtase, isso ocorreu pelo fato de que uma intensa exaltação da sexualidade acabou por dar lugar ao abandono do corpo. Por outro lado, Perlongher aponta que o “êxtase é uma experiência corporal”, ela não é somente “abstrata, ideológica [ou] teórica”, “é certamente uma experiência que afeta a corporeidade”. Ainda que esta experiência esteja atrelada a uma sensação de arrebatamento místico alcançado pelos santos e ascetas, ela é considerada “marginal” pela Igreja Católica porque, segundo Perlongher, havia a suspeita de um conteúdo diabólico nestas visões. De fato, nos escritos de Teresa d’Ávila, a santa toma muito cuidado ao relatar sua transverberação, deixando claro, através das várias repetições da palavra Deus ou Senhor, que se tratava de uma visão celestial: “O Senhor quis que eu o visse assim (...)”, “eu ficava toda abrasada num imenso amor de Deus.” Ela também afirma, ainda que com certa controvérsia, a natureza espiritual de sua experiência: “Não se trata de dor corporal; é espiritual, se bem que o corpo também participe, às vezes muito.”³⁹³

Bataille nos ensina que não pode haver êxtase sem sacrifício. O ato de entregar a si mesmo completamente ao outro, ao objeto de desejo, entregar-se completamente e sem relutância ao caminho abissal da poesia

³⁹² PERLONGHER, Néstor. *Antropologia do êxtase. Ecopolítica*. Op. cit.

³⁹³ ÁVILA, Teresa de. *Escritos de Santa Tereza d’Ávila*. Trad. Adail Ubirajara Sobral et. al. São Paulo: Loyola, 2002, p. 194.

é um sacrifício. Em tal sacrifício da linguagem o poeta é ao mesmo tempo a lâmina consagrada à morte e a garganta ferida que sangra. Perdendo seu próprio eu, ou ainda se fundindo em outros nomes e imagens, o sujeito cuja letra vai sucessivamente perdendo a firmeza até apagar-se no tremor extremo de suas mãos, perde-se antes de sua morte, antes da desapareição completa de sua letra, pois este sacrifício só acontece enquanto a poesia ainda resiste.³⁹⁴

Os corpos linguísticos participam de um êxtase nos poemas, um êxtase que é controlado pela linguagem (sublime, causadora de uma “forte impressão” nos termos de Burke) que o poeta faz girar, um êxtase erótico ligado à religião, para assegurar a margem de transgressão, como vimos no “Osiris crucificado em seus olhos” e no “cu” como “hóstia dos grandes libertinos” e como veremos pululando de modos diferentes nos poemas que apresento a seguir.

Identificando este tipo de linguagem que produz o efeito do êxtase e atentando as formas como ele se manifesta, me parece que é a linguagem sublime a forma, *par excellence*, do êxtase na poesia.

³⁹⁴ Nos últimos anos de vida com suas mãos tomadas pelo Parkinson, Piva já não escrevia ou autografava. Ele trocou sua assinatura por carimbos, mandou fazer seis desenhos diferentes com os quais passou a marcar os livros para seus leitores. Nos arquivos é possível identificar a progressão da doença, principalmente em um bloco onde Piva escreveu vários poemas em 2007, posteriormente publicados no *Estranhos Sinais de Saturno*. Sua letra trêmula e alguns de seus carimbos podem ser vistos no autógrafa desta folha de rosto do livro *Paranoíia*, já no ano 2000:

Roberto Piva

Paranoíia

Fotografado e desenhado por
Wesley Duke Lee

Primeira edição
Editora Massao Ohno - 1963
Segunda edição
Instituto Moreira Salles - 2000



Em seu estudo sobre o sublime, publicado em 2006, na Itália, Baldine Sain Girons afirma que um dos pensamentos que baseiam sua revisão desta categoria é a constatação de que “el principio activo de lo sublime subvierte la ya demasiado famosa triada de ‘valores’ (*verdadero, bueno, bello*) y evidencia los limites de su campo de acción.” E continua: “Ese principio lleva a cabo una crítica sistemática de lo bello, cuando lo bello nos inmoviliza en su paraíso”.³⁹⁵ Girons explica que o sublime, como um “incompreensível estético”, enfrenta nosso entendimento do que é a coerência, suspendendo nossas “sínteses perceptivas” e revelando-nos os desejos dúbios de nossa própria natureza, cuja tradução em significantes, permanece no caos, no terrível, na imobilidade do choque. Por esse motivo fica difícil voltar à ideia aristotélica de “un bien supremo basado en una concepción preestablecida de nuestra naturaleza.”³⁹⁶ Girons vai dos primeiros pensadores do sublime (Platão, Aristóteles, Longino), passando por Vico, Burke e Kant (entre outros), para então investigar o sublime na arte moderna, afirmando que o contínuo entrecruzamento de presença e ausência é algo característico do sublime, assim como o inapreensível que apreende é inerente à noção de sublime, pois a experiência (estética) de sentir-se preso em uma armadilha está sempre acompanhada da sensação de estar perdido: “el arte cumple con su cometido sólo cuando encuentra a un sujeto que, en el límite de lo monstruoso, de lo innombrable y de lo insensato, se deja atrapar y desorientar.”³⁹⁷

Contudo, para pensar esta categoria especificamente na linguagem devemos voltar a Longino. No primeiro tratado sobre o sublime, que se tem notícia, Longino nos ensina que a linguagem só é sublime sob determinadas proporções e ajustes lexicais buscando na forma e no tom, o equilíbrio, sem pender para a soberbia e a puerilidade. Assim, o sublime seria possível somente nos gêneros nobres, a epopeia e a tragédia. Victor Hugo, muito depois de Longino, ao agregar a ideia do *grotesco* ao *sublime*, afirma que a era clássica era o tempo do belo ideal,

³⁹⁵ GIRON, Baldine Saint. *Lo sublime*. Trad. Juan Antonio Méndez. Madrid: A. Machado Libros, S. A., 2008, p. 21.

³⁹⁶ *Ibidem*, p. 22.

³⁹⁷ GIRON, Baldine Saint. *Lo sublime*. Op. Cit, p. 282.

simétrico, claro, limpo; dos amplos espaços. As figuras deformadas foram sempre impelidas aos esconderijos ainda que houvesse “um véu de grandeza ou de divindade sobre outros grotescos. Polifemo é gigante, Midas é rei; Sileno é deus.”³⁹⁸ Foi na Idade Média, principalmente pelo advento do cristianismo, que o grotesco passa a ser evidenciado, notadamente no uso de bestas em vitrais, portas e fachadas de igrejas e de casas. Na “nova poesia” reivindicada por Hugo, o grotesco representaria “o papel da besta humana.”³⁹⁹ O papel do grotesco na poesia dos Modernos, como Hugo se refere aos poetas românticos, seria então o de criar o disforme e o horrível, por um lado, o cômico e o bufo, por outro. Para ele estas intermináveis paródias da humanidade são entendidas como a passagem de um mundo ideal para um mundo real em que nada mais é visto como perfeito.

Relendo o “Poema de amor desesperado de alegria”, não podemos identificar a presença do grotesco em imagens disformes (embora uma leitura do grotesco possa ser feita na relação d’ O Albatroz de Baudelaire com o “pássaro albatroz/levando no bico minha mensagem”), ele está apoiado, ao contrário, em imagens da natureza que são consideradas sublimes em si mesmas, como crepúsculo, oceano, estrela e sol. Além disso, o poeta utiliza recursos de espaços amplos e verticalizações que induzem à sensação do sublime, como por exemplo, “*desaba seus gritos*”, “*pelos longes*”, “*distâncias* consomem o que sobra do dia findo”, “*imenso rosto do mundo*”, “*torres de avelã*”.

No século XVIII Edmund Burke debruçara-se sobre a questão do sublime que em si suscita a sucessiva modificação de valores como a noção de gênio, do belo, e a noção de gosto, por exemplo. A abordagem estética de Burke para o Sublime passa, entre outras questões, sobre a relação dor/prazer e a ideia de que são sensações interdependentes; a base da experiência do sublime vai ser constituída a partir de uma paixão mista

³⁹⁸ HUGO, Victor. *Do Grotesco e do Sublime*. Trad. Célia Berrettini. São Paulo: Perspectiva, 2004, p. 30.

³⁹⁹ *Ibidem*, p. 35.

de terror e surpresa: “en efecto, el terror es en cualquier caso, de um modo más abierto o latente, el principio predominante de lo sublime.”⁴⁰⁰

O sexo, para Burke (tema que importa para a discussão do sublime na poesia de Piva), está inserido no grupo das paixões cuja causa final é a sociedade. As paixões do sexo compostas de um misto de amor e luxúria se dão através da mulher que é objeto do belo e tem por fim a procriação. Esta noção de beleza desenvolvida por Burke deve ser entendida como uma qualidade social, pois é através dela que os homens se sentem atraídos uns pelos outros e também pelos animais, que nos dão a sensação de alegria e prazer ao contemplá-los ou ao estar próximos a eles. É evidente que em Piva o objeto do belo, não é a mulher, mas o rapaz, a beleza como atrativo social não tem como fim último a procriação, seu único fim é o poema. O amor e a luxúria na poesia de Piva estão a serviço do prazer e do êxtase, elementos com os quais o poeta compõe sua própria condição do Sublime.

O sublime em Piva não causa espanto, admiração ou medo como propõe Burke, ele está voltado mais para este sentido de imensidão que podemos identificar no poema “Corações de hot-dog”, ativado na imaginação por imagens sucessivas, acumulativas e hiperbólicas, algo muito próximo ao que Burke chama de “infinito artificial” que pode ser encontrado nas construções, por exemplo, quando dispõem sucessão e uniformidade, formando uma continuidade cíclica, como nos antigos templos pagãos e nas catedrais góticas.⁴⁰¹ Um tipo de sucessão operada por Piva se dá como superabundância de imagens determinadas por artigos como, o que podemos ler no segundo parágrafo do poema em prosa “Antes da Tempestade, Cabelos ao vento... (Ópera-Samba)”:

os esqualos os infanticidas as chapas gigantescas dos
navios ancorados ao largo os albatrozes devoradores de
serpentes as focas amestradas & hidrófobas as carmelitas
descalçadas o navegador de musgo os rebanhos de zebras
do apocalipse os ciganos os pardais de cânfora as fuinhas
de algodão os roucos de tanto peidar os hemorroidários de

⁴⁰⁰ BURKE, Edmund. *De lo sublime y de lo bello*. Madrid: Alianza Editorial, 2005, p. 86.

⁴⁰¹ Cf. *ibidem*, pp.85-120.

tanto falar as bichas paradas nos mictórios dos jardins
públicos os cavalos de corrida eletrocutados os planetas de
magnésio as uvas de Berlim as constelações dos amores
novos paralisaram seu Curso prenderam a Respiração &
aguardaram hipnotizadas o destino seguir sua lógica de
ouro.⁴⁰²

Limito-me a mostrar somente fragmentos do poema para ilustrar esta superabundância de elementos que dá, ao mesmo tempo, a sensação de sucessão e de estabilidade, ou seja, as imagens estão todas postas ante a apreciação do leitor de forma estática, congeladas, como se todos os seres descritos estivessem num estado de expectativa ante um acontecimento incerto. Esta imensidão, por sua vez, é no poema indissociável do prazer e do êxtase e está mais ligada à quantidade do que a uma noção de espaço. O “ANTES DA TEMPESTADE (...)” é um poema em prosa que conta a estória de um vendedor ambulante traído por seu namorado, o “trombadinha de bom coração”, com o marinheiro canadense, que acaba em tragédia. Imagens insólitas e abundantes permeiam o poema que, ao final, parece muito caricato e um tanto apelativo inserindo um profundo drama na conclusão de um crime passionai, pois o “camelô” encontra seu delicioso “trombadinha” “dando de frango assado” para o marinheiro canadense. No último parágrafo podemos ler:

o trombadinha se torceu na cama com um filete de
sangue no olho esquerdo o
camelô apontou seu segundo BUMM na cabeça
louca orgasmada do quebequeano rugido BUMM
a folha morta do crânio tombando no assoalho
lambuzado com parquetina (pobre quarto ninho
provisório daquele tráfico de pétalas) chorando
lágrimas de veneno chorando vísceras de búfalo
chorando duas almas de aço & canções tristes o
camelô se entregou soluçando quebrado o coração
rangendo rangendo rangendo torcido de dor
coração lençol machucado respingando dor dor dor
até a derradeira SOLIDÃO.

⁴⁰² PIVA, Roberto. *Corações de hot-dog*. Op. Cit., p. 5,6.

Vemos neste trecho o modo como o poeta compõe a cena, com imagens fortes da imensa dor protagonizada pelo camêlo proporcionando a impressão do sublime e consequentemente do êxtase, envoltos em uma cena de morte. Obviamente não se trata de um gênero literário “nobre”, como aponta Longino; entretanto, um tipo de linguagem sublime permanece, ainda que impossível de ser precisamente determinada, segundo Baldine S. Gironi, e justamente por isso, subsiste no campo das sensações desviantes, necessariamente paradoxais, como o êxtase, neste caso.

Delitos & delírios

*“Só respiramos no extremo limite de um mundo
onde corpos se abrem – onde a nudez desejável é
obsena.”*

Georges Bataille

*“A poesia consiste na consciência maior desta
qualidade de ladrão.”*

Jean Genet

Dentre os personagens transgressivos, os lúmpens proliferam tanto nos livros publicados como em *Corações de hot-dog*. Os “anjos engraxates”, as “meninas esfarrapadas definitivamente fantásticas”, os “angélicos vagabundos”,⁴⁰³ as “putas de São Paulo”⁴⁰⁴ e os arcanjos do subúrbio⁴⁰⁵ foram, neste livro inédito, substituídos pelo “garoto arrombador de cofres”, pelos Alex distraídos, pelos meninos com olhos de Virgílio, por Pedrinho, pelo “garoto prostituto” e pelos “garotos da FEBEM”.

⁴⁰³ No poema “Visão de São Paulo à noite”. In: Piva, Roberto. *Um estrangeiro na legião*. Op. cit., p. 38, 39

⁴⁰⁴ No poema “O volume do grito”. In: *ibidem*, p. 48.

⁴⁰⁵ No poema “Stenamina boat”. In: *ibidem*, p. 53.

No poema “Queima Supermercado, Queima”,⁴⁰⁶ os garotos tornam-se a questão e toda a estética do poema gira em torno deles e é composto para eles. Os adolescentes aparecem como imagem privilegiada na poesia de Piva, eles tomam o lugar da musa, e mostram uma poesia inspirada muito na relação de homens maduros e garotos mais jovens, vista em vários de seus poemas, de maneira subvertida, como é o procedimento de apropriação em toda sua poesia. No poema a seguir a imagem dos garotos exalta o crime e a transgressão:

QUEIMA SUPERMERCADO, QUEIMA

para os garotos da

FEBEM

eles estavam estirados na grama recobertos
de samambaias

eles estavam lá no meio do tambor do dia
com ex^us adolescentes cantando em suas
orelhas

& sexos em semi-ereção confundidos com
caules tenros

⁴⁰⁶ PIVA, Roberto. *Corações de hot-dog*. op. cit., p. 30.

eles se abriam ao sol com olhos semi-cerrados
& sangue acorrentado
eles repartiam as facas da luz
lascas de tesão fios de nãilon do orvalho
& ninhos de andorinha
corações em tumulto estrelas futuristas do
cometa da anarquia

Dedicado aos garotos internos da FEBEM, hoje Fundação Casa,⁴⁰⁷ este poema foi publicado em 1985 na Revista *Imã* e mais recentemente na coletânea de poemas de Piva organizada por Sergio Cohn para a coleção *Ciranda da Poesia* (2012).

O poema de 14 versos apresenta métrica irregular e não possui rimas. A estrutura de alguns versos se repete: iniciam em sintagmas verbais que aparecem intercalados pelo poema, sendo que o 1º verso e o 3º iniciam da mesma forma, “eles estavam” enquanto que o 8º e o 10º verso são sintaticamente paralelos, “eles se abriam”, “eles repartiam”. Outro recurso que se repete é o enjambement presente entre o 1º e o 2º verso, entre o 4º e o 5º, e entre o 6º e o 7º verso. Esta transposição propicia a

⁴⁰⁷ A FEBEM foi criada nos anos 70 para substituir a Funabem (Fundação Nacional do Bem-Estar do Menor), instituição fundada em 1964 como o objetivo de implantar a “política do Bem estar do Menor” em todo o território nacional, ao atender crianças abandonadas e menores infratores. Em 1973 o estado de São Paulo implementa a Fundação Paulista de Promoção Social do menor, chamada Pró-Menor, e só em 1976 é transformada em FEBEM, ajustando-se às diretrizes da política nacional. Desnecessário lembrar que durante toda sua história esta instituição é marcada por sucessivas rebeliões e cenários de violência que seguem acontecendo até os dias atuais. Cf. SPINELLI, Kelly Cristina. *Febem na contramão do Estatuto da Criança e do Adolescente*. **Revista Adusp**, São Paulo, setembro, 2006, pp. 20-28. Disponível em: <<http://www.adusp.org.br/files/revistas/38/r38a03.pdf>>. Acesso em agosto de 2014.

coesão da unidade expressiva que forma, com os sintagmas verbais, uma imagem poética completa e passível de ser imaginada.

Do 1º até o 9º verso o poeta utiliza cinco imagens distintas para compor, ao que parece, uma única cena, referindo-se ao mesmo grupo de “garotos” (é o que se presume) através do pronome “eles”. O conjunto das cenas expressa imobilidade dos corpos, “eles estavam estirados”, “eles estavam lá”. Esta imobilidade é intensificada nos versos 8 e 9, por se tratar de uma cena onde corpos feridos (“sangue acorrentado”) estão postos entre correntes em um entreabrir dos olhos, o que alude a um momento de “quase morte”. A quase morte, aliás, pode ser lida também como um tipo de êxtase, um brando êxtase mostrado nos versos 6 e 7: “& sexos em semi-ereção confundidos com/caules tenros”.

Embora não haja rimas, toda a cena é composta de sons nasais, colocados em quase todos os versos, com exceção de um – “orelhas”. Estas nasalizações estão nas palavras “estavam”, “grama”, “samambaias”, “tambor”, “adolescentes”, “cantando”, “confundidos”, “tenros”, “abriam”, “sangue”, “acorrentado”.

Entre os versos 10 e 12 o poema dá uma guinada tanto em termos de som, que agora se abre nas palavras, “facas”, “lascas”, “orvalho”, “futurista”, “anarquia”, quanto nas ações habituais no passado. Nos versos 10 e 8, o pretérito imperfeito direciona a cena poética para antigas práticas daqueles garotos agora agonizantes/em êxtase. Elas representam tentativas de fuga através do intercâmbio de objetos que poderiam levantar esta suspeita, “facas”, “lascas” (como algo cortante) e “fios”. Mas o poeta suaviza estes objetos nas locuções adjetivas, “facas da luz”, “lascas de tesão”, “fios de nãilon do orvalho” e “ninhos de andorinha”, locução que fecha a cena dos objetos intercambiados mantendo o comportamento dos garotos entre a criminalidade e a inocência, se pensarmos nos garotos presos na instituição.

Ao final, o poeta insere os garotos na anarquia como “estrelas futuristas”. Há uma referência ao ideal de violência da vanguarda futurista e o poeta homenageia os adolescentes transgressores que vivem à margem da sociedade de modo a dignificá-los em sua morte. Eles são envolvidos em uma atmosfera de inocência e colocados em um patamar celeste, reafirmando, ao mesmo tempo, sua rebeldia nos termos “futurista” e

“anarquia”. O título, em imperativo, parece também conter essa ideia de uma necessidade anárquica na forma de um vandalismo promovido pelo “Queima, supermercado, queima!”

O poeta exalta a morte, mas também a vida dos garotos presos atrás dos muros da fundação. Impossível não notar o teor de crítica a uma instituição que ostenta o título de Fundação Estadual do Bem-Estar do Menor e que foi cenário de inúmeras rebeliões e mortes.

Por outro lado, se abandonarmos a referência aos garotos presos na instituição, o poema ganha uma dimensão de liberdade, brincadeira adolescente e jogos sexuais. Os garotos são postos sobre a grama e sob o sol, imagem bucólica que passa a impressão de calor, “eles se abriam ao sol com olhos semicerrados” e “no meio do tambor do dia”; esta imagem passa algo de extremo, de sol a pino, mas que contrasta, pela presença do “tambor”, do qual se tira um som agitado de batidas rápidas, com os corpos deitados. Tambor também remete aos “exus adolescentes cantando em suas/orelhas”: entidades que se manifestam a partir do som de tambores, este tambor solar. Os jovens exus,⁴⁰⁸ seres que aparecem em torvelinho como os sacis, cantam travessuras nos ouvidos dos garotos, travessuras que podemos ler na leve excitação de seus membros – “sexo em semi-ereção” – e na partilha de qualquer arma branca refletida de luz, de qualquer lâmina solar direcionada por um espelho, diretamente nos olhos do amigo, como uma brincadeira com os “fios de nylon do orvalho” que servem para empinar cometas (pipas) coloridos no céu. Garotos que

⁴⁰⁸ Exu é um termo de origem *Yorubá*, o idioma nigeriano. Refere-se a uma divindade africana que representa vigor e a energia que gira em espiral. É o espírito de alguém que já esteve encarnado na terra e que viveu no crime. Como entidade, o Exu é amoral e sua tarefa no terreiro da umbanda ou do candomblé é manter a segurança dos médiuns e do trabalho no terreiro, afugentando espíritos obsessores, se for o caso. Dentre as entidades que são reconhecidas na linha de esquerda, ou seja, estão sentadas à esquerda dos Orixás, há também o Exu-mirim. Muito agitado e bagunceiro este “exuzinho” deve ser conduzido pelos Exus adultos e pelas Pombagiras nos trabalhos do terreiro. O Exu-mirim traz consigo o poder de “desenrolar”, ou seja, dissolver as complicações e problemas da vida cotidiana. Cf. CAPARICA, Débora. *Linha de esquerda: Exu e Pomba-Gira*. Disponível em: <http://www.terreiroioantonio.com.br/index.php?option=com_content&view=article&id=81:linha-de-esquerda-qexu-e-pomba-gira&catid=34:documentos&Itemid=55> Acesso em dezembro de 2014.

brincam na inocência de jogos sexuais, descobrindo o prazer em seus “ninhos de andorinha”.

Em sua autobiografia (IMS-Rio), Piva escreve sobre esta “partilha” entre os garotos na época de sua infância:

A minha infância foi muito agitada. Havia muita briga de gangs de rua. A turma da esquina não podia entrar na rua porque levava estilingada. Na época eu só queria saber de jogar futebol e fazer troca-troca o dia inteiro. Eu sabia a escalação de todos os times de São Paulo. Aliás jogava futebol e no próprio campinho a gente fazia o troca-troca. Eu vejo o início da homossexualidade em crianças e adolescentes como um rito de passagem. Uma iniciação xamânica, onde as características familiares são perdidas. O menino fica "diferente" do grupo em que estava habituado e através do futebol continua com seus rituais de iniciação.⁴⁰⁹

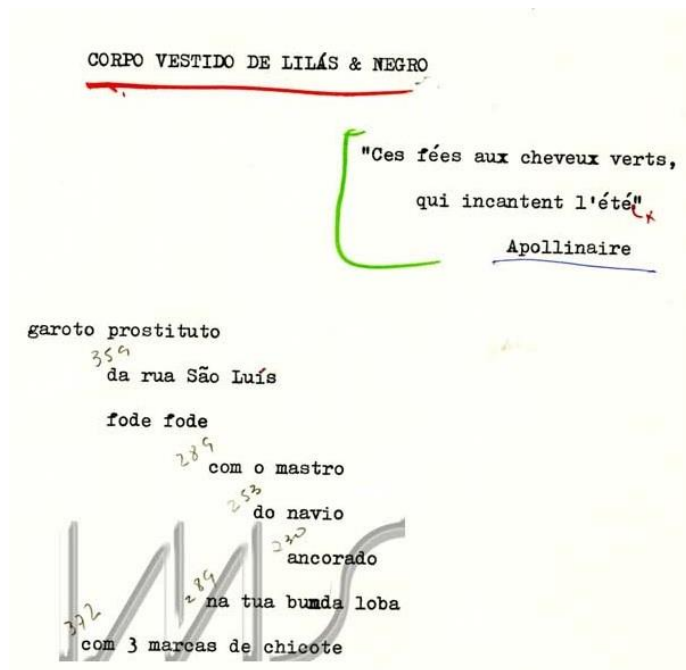
Estes garotos de Piva vivem em uma “pseudo anarquia” em que atear fogo – “queima supermercado, queima”⁴¹⁰ – está entre suas brincadeiras favoritas, tanto quanto o troca-troca sexual de “lascas de tesão” em “ninhos de andorinha”, e a partilha de seus apetrechos (“facas da luz”, “fios de nêlon do orvalho”) para fazer voar os cometas. Estes “capitães de areia”⁴¹¹ engendrados na poesia saem de seus lugares periféricos e ganham destaque iluminados pelas potentes imagens do poema.

⁴⁰⁹ PIVA, Roberto. Caderno de memórias. Arquivo Roberto Piva: IMS-Rio, s.d.

⁴¹⁰ O título do poema alude aos gritos “Burn, baby, burn”, proferidos durante os seis dias de revolta em Watts, um gueto negro de Los Angeles, em agosto de 1965. Um ano após ser sancionada a Lei dos Direitos Civis nos Estados Unidos, a detenção de um cidadão pela polícia, acirra os nervos da população do bairro provocando uma das mais violentas revoltas urbanas na América.

⁴¹¹ Impossível não lembrar do romance de Jorge Amado que conta a história de um grupo de menores abandonados chamado de “Capitães de Areia”.

Vemos aqui a importância que Piva dá a certos valores ligados à transgressão, como o crime e a sexualidade transviada. O poema que apresento a seguir mostra em imagens de diferente teor a valorização da prostituição e do garoto como objeto de veneração e desejo. O corpo jovem e belo ativa o desejo, lugar de onde fala o eu poético. Ainda que a “prostituição viril” seja parte do cotidiano, ela permanece “consagrada à transgressão” na medida em que desempenha em cada um de seus encontros, com cada cliente, a violação do proibido. Reproduzo o poema “Corpo Vestido de Lilás e Negro”:⁴¹²



⁴¹² PIVA, Roberto. *Corações de Hot-Dog*. Op. cit., p. 21.

você tomou banho quente no
apartamento do veterinário & depois
enxugou seus cabelos verdes com
a toalha de caralhos
você tem 15 anos & já viveu mil
os poetas romanos fariam de você um deus
se você posasse nu
para o escultor (seu amante desde então)

36º Aulus Fulvius de negra
251 cabeleira

O poema é composto de 18 versos livres, todos formando uma única estrofe. De acordo com as imagens apresentadas, pode ser separado em três “blocos de sentidos”, ou estrofes internas. Com epígrafe do poema “nuit rhénane” do livro *Alcools* de Apollinaire, o poema anuncia desde seu início a embriaguez em que o poema está envolto; a “fada verde”, como é conhecido o Absinto, imprime uma expectativa de delírio à leitura.

Do primeiro ao sétimo verso, o eu poético, ausente da cena, descreve a devassidão do michê paulistano. O poema dá a impressão de que o garoto é insaciável e claramente passivo, pela repetição da palavra “fode” no 3º verso e pelo uso da palavra “mastro” que alude diretamente ao falo, mas em proporções gigantes. Há também o aumento da dimensão anal – “na tua bunda loba” – que suporta todo um “navio ancorado”. Uma imagem carregada de perversão e luxúria exacerbada.

Em seu livro *O negócio do Michê*, Nestor Perlongher determina cartograficamente o cenário da prostituição viril na zona central de São Paulo. Entre 1982 e 1985, período em que realizou suas abordagens urbanas, a rua São Luís apresentou-se como um ponto “quase exclusivamente de michês”. Ele explica que enquanto uma parte dos garotos “exibia seus atrativos” na beira das calçadas, buscando potenciais

clientes motorizados, outros preferiam perambular pelo interior da praça Dom José Gaspar, onde o grau de periculosidade era alto. Perlongher chama atenção para a necessidade de distinção existente entre estes grupos de prostituição de rua e cita o depoimento de um de seus entrevistados durante a pesquisa:

O pedaço da São Luís se caracterizou como um espaço exclusivo de michês. Lá se aparecer uma pessoa alheia ao negócio da prostituição, é recriminado. Só o fato do carinha ficar ali, já supõe que está se prostituindo. Os michês se conhecem entre si e para uma pessoa ingressar nesse meio tem que ser apresentada por outro, fazer amizade, porque senão vai ter problemas.⁴¹³

O michê do poema não está distante do contrato psicológico existente entre o prostituto e o cliente, em que o “michê não existe como pessoa, só existe como fantasia do cliente”, e o cliente, quando está pagando um michê, não está pagando uma pessoa, mas uma fantasia.⁴¹⁴

Este michezinho de “bunda loba” é marcado pela violência e “chama” a atenção do poeta que direciona o verso diretamente a ele: “Você tomou banho quente”. Aqui o eu poético está implícito pelo contraste em todas as ocorrências do pronome “você”, ou seja, que ao falar “você” o *eu* se coloca na cena, ainda que em uma posição de observador. Entre o 8º e o 12º versos, o poeta compõe a cena com várias rimas internas, aliterações e assonâncias: o som *te* ao final das palavras “chicote” e “quente”; o som *ve* nas palavras “veterinário” e “verdes” e uma assonância no final das palavras “veterinário” e “caralhos”. Isto mostra um procedimento que Piva vai utilizar em vários dos poemas deste livro, o encadeamento, que pode ser expresso nos sons, como neste caso, ou na unidade semântica.

⁴¹³ PERLONGHER, Néstor. *O negócio do michê: a prostituição viril em São Paulo*. São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo, 2008, 130,131.

⁴¹⁴ CF. *ibidem*, p. 225.

A cena, descrita no passado, insere a personagem do “veterinário”, que como cliente, leva o garoto ao seu apartamento. No verso “enxugou seus cabelos verdes com/a toalha de caralhos”, podemos notar, na cor dos cabelos do garoto, a ligação à fada verde que encanta o verão na epígrafe de Apollinaire – “Ces fées aux cheveux verts,/qui incantent l’été.”

Os últimos seis versos são dedicados a exaltar o garoto. “Falando” diretamente a ele (“você tem 15 anos”) e rimando “anos” e “romanos”, o eu poético preconiza seus 15 anos de juventude e intensidade, transportando-o hipoteticamente ao tempo dos poetas romanos: “os poetas romanos fariam”. Transportado para Roma, este garoto “vestido de lilás & negro” passaria de prostituto a deus, encarnando um ideal de beleza juvenil que seu corpo nu, como o de tantos outros garotos de Piva, serviria de molde artístico. A elevação do garoto a uma deidade se dá, em contraste, após a descrição de sua conduta depravada no negócio do sexo. Embora o garoto esteja colocado no “negócio” da prostituição, já que seu lugar é afirmado e estabelecido na “rua São Luís”, e “no/apartamento do veterinário (...)”, logo ele é tirado deste mundo do trabalho e como conclusão de uma idealização é inserido no mundo da arte, entre os “poetas romanos” e o “escultor (...) Aulus Fulvius”, com quem o sexo não é mais um negócio: “(seu amante desde então)”.

Aquela “beleza corrosiva” e degradante idealizada por Piva está posta, neste poema, através de suas cintilações coloridas: o lilás e o negro das roupas, verde nos cabelos, o verde na fada que paira como vaga-lume sobre as luzes refletidas em cores, no alvo Aulus Fulvius e em seus cabelos negros. Aqui desafio o “fim do poema” emprestando-lhe a voz de Baudelaire:

Teus cabelos contêm todo um sonho, cheio de velas e mastros; eles contêm os grandes mares para onde as monções me levam, os climas charmosos onde o espaço é mais azul e mais profundo; onde a atmosfera é perfumada pelas frutas, pelas folhas e pela pele humana.
(...) No ardente ninho de tua cabeleira respiro o odor de tabaco misturado ao ópio e ao açúcar; na noite de tua cabeleira vejo o infinito resplendor do azul tropical; sobre

as margens cheias de penugem de tua cabeleira embriago-
me com os odores de alcatrão, de almíscar e de óleo de
coco.⁴¹⁵

Estes garotos situados entre o crime e o gozo, no ínterim excitante de transgredir uma lei pela primeira vez, e permanecer no círculo da ilegalidade com uma dose entorpecente de indolência, é destes garotos, pouco reais para serem inventados, que o poeta extrai gotas de doce e de veneno com as quais compõe sua noção própria de beleza. Notadamente extraída da beleza helênica e do comportamento direcionado ao culto do corpo e dos prazeres que os romanos incorporaram, não sem conflito, em sua cultura. Obviamente Piva retira sua porção dionisíaca de uma visada ao modo *Satyricon* de Petronio, em que seus “Gitons” mostram-se despudorados e a-morais, sempre prontos para transbordamentos.

Em uma entrevista para Floriano Martins, Piva afirma que “os garotos de periferia, os garotos sub-proletários” se “identificam” com sua poesia “porque eles não abolem, eles não tiram da cabeça um princípio básico para entender a minha poesia, a palavra criminal.”⁴¹⁶ Vemos, contudo que o leitor de fato aqui é o poeta, ele é que lança seu olhar, decifra e pinta os garotos de periferia com as cores que deseja e da mesma forma como dedica um “Supermercado em chamas” aos garotos da FEBEM, dedica o poema IX de *20 poemas com brócoli* para “todos os garotos rebeldes & depravados”:

corra como se você fosse o ÚNICO de
Max Stirner.
Sem Deus Nem Senhor
rubi dos muros cobertos
de musgo & caranguejos.
nenhuma luz. a esquina sangra.

⁴¹⁵ BAUDELAIRE, Charles. “Um Hemisfério em uma Cabeleira”. In: *Pequenos poemas em prosa*. Trad. Gilson Maurity Santos. Rio de Janeiro: Record, 2006, p. 95,96.

⁴¹⁶ PIVA, Roberto in MARTINS, Floriano. *O começo da busca: o surrealismo na poesia da América Latina*. São Paulo: Escrituras Editora, 2001, p. 246.

múmia surda em chamas ladeira
abaixo
o mundo virou do avesso.

(dedicado a todos
os garotos
rebeldes & depravados)⁴¹⁷

Embora Piva faça uso da noção do belo de maneira subvertida, há elementos que a ligam às determinações clássicas da noção de Sublime, como as hipérboles, o riso, a chacota e o êxtase. Ao determinar as figuras de estilo aliadas ao sublime, Longino explica que:

Com efeito, não me canso de dizer, solução e remédio universal das ousadias de linguagem são os atos e emoções próximos do êxtase; por isso é que, embora as expressões cômicas resvalam para o inacreditável, a graça as torna críveis (...). O riso, com efeito, é uma emoção de prazer. As hipérboles, assim como aumentam, também diminuem, pois o exagero serve aos dois propósitos e a chacota é de certo modo uma amplificação da pequenez.⁴¹⁸

Esta ligação não é gratuita, ao contrário, faz todo o sentido em uma poesia que retoma poetas como Virgílio e Dante e preconiza de certa forma, o ideal grego da relação mestre/aprendiz. Como vimos, o êxtase é um dos elementos mais importantes e recorrentes neste livro; o riso e a chacota que fazem parte de poemas satíricos, serão demonstrados mais adiante.

⁴¹⁷ PIVA, Roberto. 20 poemas com brócoli. In *Mala na mão & asas pretas*. Op. cit., p. 104.

⁴¹⁸ ARISTÓTELES. *A Poética Clássica: Aristóteles, Horácio, Longino*. Trad. Jaime Bruna. São Paulo: Cultrix, 2005, p. 107.

Michês com olhos de Virgílio

Um dos procedimentos que chamam atenção do leitor de Piva é o uso intenso e deliberado de referências diretas ou indiretas a artistas, principalmente poetas, que, transpostos em seus poemas, passam a participar do espaço desta poesia. Este procedimento, no entanto, se estende também aos personagens criados pelos seus escritores prediletos, que, deslocados de seus contextos originais, ganham novos modos e diferentes atitudes. Nos poemas reunidos a seguir é Virgílio quem aparece como referência criativa. Há no poema “Verão”⁴¹⁹ um procedimento de deslocamento de realidades, um anacronismo similar àquele do poema “Corpo vestido de lilás & negro”, em que o garoto atual é transportado para o contexto da antiga Roma; neste, os personagens virgilianos é que são deslocados para o contexto presente do poema.

⁴¹⁹ PIVA, Roberto. *Corações de Hot-Dog*. Op. cit., p. 46-B.

~~VERÃO~~

Relendo Virgílio num ônibus da

³⁶⁶
Cometa

rumo aos litorais bucólicos com

discos-voadores experimentados

faço o mundo sangrar no pára-brisa

Corydon enfeitando o coração

antes de ler Notícias Populares

acariciado nas coxas por

algum Alex distraído

Festejo Iemanjá na Sibila de Cumae

batendo cabeça no altar de Mecenas

ressuscitado

que vai pagar drinks

pro poeta

Composto de 14 versos livres reunidos em uma única estrofe, o poema apresenta cinco cenas sucessivas. Nos primeiros 5 versos o eu poético se anuncia na cena (pelo verbo “faço”, verso 5) e a referência a Virgílio é direta, “Relendo Virgílio num ônibus da /Cometa /rumo aos litorais bucólicos (...)”. Sabemos assim que o eu poético encontra-se dentro de um ônibus em deslocamento, ou ainda, dentro de um “Cometa” em deslocamento.⁴²⁰ Ao utilizar o “ônibus da Cometa”, temos uma

⁴²⁰ A empresa de transportes referenciada no poema foi constituída na década de 1940 e era conhecida como “Auto Viação São Paulo-Santos Ltda”, por oferecer principalmente este trajeto aos usuários. Em 1948 a razão social passa a ser “Viação Cometa S.A.” em função do desenho que já existia na lateral do ônibus. Vide imagem referente à propaganda da empresa nos anos 1950. Cf. Histórico da empresa. Disponível em:

impressão de cotidiano, algo passível de acontecer, mas o poeta cola esta descrição da realidade a uma série de imagens que transbordam o fato cotidiano de uma viagem a Santos no verão. “Cometa” ligado aos “discos-voadores” e o mundo que o eu poético faz “sangrar no pára-brisa” do ônibus são imagens ativadas pela “releitura” do poeta latino. Este mundo que sangra parece aludir ao tipo de experiência – “experimentados” – de linguagem que Piva preconizava para si mesmo: transformar aquilo que lê “em sangue, em vida”.⁴²¹ Os litorais bucólicos, como nas *Bucólicas* de Virgílio, lembram o *locus amenus*. Um lugar ameno é, para o comentador Sérvio, como o amor, em uma relação similar entre os termos “amor” e “amável”, os “‘lugares amáveis’ são os que só servem para o gozo, logo, que não são cultivados para fins utilitários”, explica Curtius.⁴²²

Os cinco versos são, enfim, todos compostos em paralelismos: “Virgílio” está para “bucólicos”, “cometa” para “discos-voadores”, e “pára-brisa” está para “ônibus”. Os versos 4 e 5 imprimem no contexto virgiliano, transposto para o poema, uma espécie de presente-futuro veloz e violento, pois ali no verso onde o eu lírico se anuncia efetivamente, “faço o mundo sangrar no pára-brisa”, lemos uma realidade que se despedaça ou o mundo presente/real ser devorado pelo ônibus em movimento.

Dos versos 6 ao 9 a referência é direta à “II Bucólica” em que o pastor Corydon falava de sua paixão pelo belo Alexis: “Córidon, o pastor, ardia pelo belo Aléxis,/Delícias de seu dono, mas não tinha o que

<<http://viacaocometa.com.br/web/pt/empresa/historico/index.html>> Acesso em dezembro de 2014



⁴²¹ PIVA, Roberto. Entrevista a Paulo Mohylovsky. Revista virtual *Germina* revista de literatura e arte. Op. cit.

⁴²² CURTIUS, Ernest Robert. *Literatura europeia e Idade Média latina*. Trad. Teodoro Cabral. Rio de Janeiro: Instituto Nacional do Livro, 1957, P. 199.

esperar.”⁴²³ No poema “Verão”, a cena coloca um Corydon supostamente atraente (“enfeitando o coração”), diferente do pastor na écloga de Virgílio, que desconfia de sua própria beleza perante a de Alexis: “E não sou feio assim: vi-me na praia, há pouco tempo.”⁴²⁴ O belo Corydon de Piva é deslocado para o “ônibus da Cometa”, onde está sentado ao lado de seu Alex, quem o acaricia distraidamente nas coxas. Nesta cena os papéis se invertem, Corydon, o pastor na écloga de Virgílio que buscava a atenção de Alexis, está no poema “Verão” recebendo carícias do jovem antes de ler seu periódico (“Notícias Populares”).⁴²⁵ Um tanto irônica a inversão, já que pode ser lida como uma pequena “vingança amorosa”. Outra inversão que pode ser lida como irônica, é o personagem virgiliano lendo um jornal popular sensacionalista, enquanto o eu poético “relê” os poemas de Virgílio. Transpondo os personagens de Virgílio para uma cena perfeitamente possível na vida real, o poema apresenta esta relação como algo comum, que se daria na esfera do “popular”, confrontando os padrões de comportamento aceitáveis para a época em que foi escrito – décadas de 1970 e 1980 –, quando expressões públicas de relacionamentos homoafetivos estavam relegadas aos guetos e às zonas determinadas na cidade, como vimos no exemplo da rua São Luís, no poema anterior.

Outra leitura possível pode ser que tudo gira em torno do eu poético, como nos primeiros 5 versos. O pastor Corydon aparece como um *efeito* de leitura se entendermos “enfeitando o coração” como um estímulo ao amor, à paixão pelo seu Alex, não mais o Alexis que anda

⁴²³ VIRGÍLIO. *Bucólicas*. Trad. e notas de Péricles Eugênio da Silva Ramos. São Paulo: Melhoramentos, 1982, p.46 (versos 1 e 2).

⁴²⁴ *Ibidem*, p. 47 (verso 25).

⁴²⁵ Jornal sensacionalista publicado pelo Grupo Folha, circulou de 15 de outubro de 1963 até 20 de janeiro de 2001. Segundo a *Folha* o NP “revolucionou com assuntos polêmicos, como sexo e violência, textos curtos, uso de gírias e fotos grandes”. Na notícia do fim de sua publicação a *Folha* esclarece que “ tinha uma circulação de 110 mil exemplares no início da década passada. Atualmente, vendia cerca de 20 mil.” Cf. Jornal “Notícias populares” pára de circular”. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 19/01/2001. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/folha/brasil/ult96u14022.shtml>>. Acesso em novembro de 2014.

distraído sob os olhares do Corydon. Seria então o eu poético que se põe a ler o jornal sensacionalista e ele mesmo recebe as carícias do garoto Alex. As duas referências de leitura contrastam enormemente, enquanto a “releitura” de Virgílio traz à cena Corydon, Alexis, e um “coração enfeitado”, a leitura do “Notícias Populares” está ligada ao “mundo que sangra” nas páginas do jornal sensacionalista.

Dos versos 10 a 14 já temos outra cena, em um cenário indeterminado em que o eu poético participa de uma celebração: “Festejo Iemanjá na Sibila de Cumae”. Agora ocorre uma transposição mitológica em que a semideusa italiana⁴²⁶ reflete o orixá afro-brasileiro,⁴²⁷ servindo ao eu poético como figura de honraria. O “festejo” alude a uma celebração violenta e extática, determinada pelo movimento do corpo daquele que fala colocado, então, em um lugar de sacrifício, o altar (“batendo cabeça no altar...”). Este altar, entretanto, é consagrado a um mortal: Caio Mecenás, conselheiro do imperador Octavius Augusto de Roma e responsável por patrocinar o trabalho de vários artistas e poetas em seu tempo. Ao final do verso 11 até o término do poema,

batendo cabeça no altar de Mecenás
ressuscitado
que vai pagar drinks
pro poeta

notamos uma ligeira mudança no tom: quando envolto numa esfera de celebração às divindades – Iemanjá e Sibila de Cumae –, o poema passa satiricamente para uma “ressurreição” cujo objetivo é completamente

⁴²⁶ A Sibila de Cumae aparece na *Eneida* de Virgílio; é ela que conduz o herói Enéas ao mundo subterrâneo. Tida como uma semideusa que tem o dom da profecia, esta sibila é considerada a mais importante do Império Romano. Cf. DAMIÃO, Carla Milani. Pequena incursão sobre imagens femininas nos escritos benjaminianos. *Artefilosofia*, Ouro Preto, n. 4, p. 54-60, jan. 2008.

⁴²⁷ Iemanjá é um orixá africano, cujo culto foi trazido ao Brasil “principalmente pelos povos de origem ioruba, em fins do século XVIII até quase metade do século XIX.” No Brasil, é considerada a Grande Mãe, pois é associada à água, elemento fundamental para a vida. Cf. VALLADO, Armando. Iemanjá, a mãe poderosa. *Le Monde diplomatique Brasil*, fev. 2010. Disponível em: <http://www.diplomatique.org.br/artigo.php?id=631> > acesso em setembro de 2014.

mundano e profano: “(...) pagar drinks/ pro poeta”. Aqui Mecenas é restituído à atividade pela qual ficou mais conhecido, patrocinar os artistas. O “poeta” não abre mão do singelo patrocínio já que é verão, assim como é verão na “II Bucólica” de Virgílio: “Agora até os rebanhos buscam o frescor e as sombras;/ agora escondem-se nas sarças os lagartos verdes,/ e, para os ceifadores que o calor esfalfa, Téstilis/ ervas de cheiro ativo esmaga com serpilho e alho”.⁴²⁸

Festejar “Iemanjá na Sibila de Cumae” é também um deslocamento, fazendo com que uma, a Sibila, corresponda a outra, Iemanjá. Notemos que ambas são figuras completamente distintas, a primeira, um orixá afro-brasileiro e a outra, uma profetisa semideusa, presente na *Eneida* de Virgílio, que guia o herói Enéias pelo caminho ao mundo subterrâneo. Esta Sibila tomada por Iemanjá ou uma Iemanjá-Sibila é neste poema a divindade que traz Mecenas de volta à vida, em um movimento contrário ao de Enéias que vai em direção ao Hades. O “festejar Iemanjá” traz uma espécie de contemporaneidade aos últimos versos do poema. Este procedimento é constante, como podemos perceber, na aproximação de imagens do mundo virgiliano (“litorais bucólicos”, “Corydon”, “Alex”, “Sibila de Cumae”, “Mecenas”) e do mundo cotidiano do poeta (“ônibus da Cometa”, “Notícias Populares”, “Iemanjá”, “drinks”).

Estes deslocamentos contextuais operados no poema valorizam a desestabilização do mundo, a afetividade e a diversão, reveladas em cada uma de suas partes, e a sucessiva transposição anacrônica das personagens e do tempo de Virgílio para o tempo do poema é o que promove o efeito poético à cena, que é uma cena de leitura, viagem e introspecção.

O eu poético reativa, através de sua memória literária, não exatamente um momento fixo no passado, mas imagens que participam de um jogo cujo deslocamento das peças engendra uma “história a contrapelo”, ao modo da proposta de Walter Benjamin que repensa a

⁴²⁸ VIRGÍLIO. *Bucólicas*. Op. Cit., p. 47(versos 8 – 11).

história anacronicamente. Georges Didi-Huberman explica que o “modelo dialético” exposto por Benjamin, está dado “como la única forma de escapar al modelo trivial del “pasado fijo””.⁴²⁹

Este modo de ler a história baseada principalmente em imagens, proveniente das teorias de Benjamin, que Didi-Huberman utiliza para refazer a maneira de ler a história da arte em termos de anacronias contemporâneas, se mostra uma via de leitura para esta poesia que está também centrada em imagens. As imagens dos poemas de Piva dialogam entre si como objetos contemporâneos refutando qualquer ideia de progresso, rompendo qualquer possibilidade de evolução e abrindo brechas, fissuras na tessitura do poema e de seu tempo, pois que o poeta se utiliza de peças do passado – “Lorenzo de’ Medici”, “Virgílio”, “a Sibila de Cumae” – para compor uma nova experiência com o tempo. Estes procedimentos poéticos são muito similares ao do historiador que lê a arte anacronicamente como proposto por Didi-Huberman:

Ese tiempo que no es exactamente el pasado tiene un nombre: es la memoria. Es ella la que decanta el pasado de su exactitud. Es ella la que humaniza y configura el tiempo, entrelaza sus fibras, asegura sus transmisiones, consagrándolo a una impureza esencial. Es la memoria lo que el historiador convoca e interroga, no exactamente “el pasado”. (...) Pues la memoria es psíquica en su proceso, anacrónica en sus efectos de montaje, de reconstrucción o de “decantación” del tiempo.⁴³⁰

Há uma memória poética e literária ativada e reativada a todo momento em que o poema traz imagens de contextos distantes e distintos e estas montagens anacrônicas, estas atribuições e deslocamentos excêntricos, eles, justamente, produzem o efeito poético do jogo.

⁴²⁹ DIDI-HUBERMAN, Georges. *Ante el tiempo*. Trad. Oscar Antonio Oviedo Funes. Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora, 2008, p.153.

⁴³⁰ DIDI-HUBERMAN, Georges. *Ante el tiempo*. Op. Cit, p. 60.

O poema a seguir está ligado ao “Verão” primeiramente pela referência a Virgílio e pela presença da imagem do garoto que, aqui, não ganha nome, mas é determinado pelo epíteto virgiliano “formose puer”. No “Bar Jeca”,⁴³¹ o deslocamento contextual funciona somente como atribuição literária, ou seja, além do nome Virgílio, um de seus versos é utilizado como parte componente do novo poema:

BAR JECA

qualquer coisa de Virgílio na alma daquele

garoto

o formose puer, nimium ne crede colori

mascando minha macauva incrementada

sonhos sonhados de sanhaços

chiclé de bola de uma religião

qualquer

ruas como rédeas nas minhas luvas

dirijo tudo para o atleta-feiticeiro

deus-porco com tetas de fora

além do trem & do varal

o formose puer, nimium ne crede colori

qualquer coisa de Virgílio na alma daquele

garoto

⁴³¹ PIVA, Roberto. *Corações de hot-dog*. Op. cit., p. 43.

O bar Jeca, ou café Jeca, foi observado por Néstor Perlongher como um dos pontos de prostituição de rapazes. Ele relata que na esquina das avenidas São João e Ipiranga “uma massa de jovens entre os 15 e 25 anos de idade, pobrementemente vestidos, ainda que convencionalmente atraentes, olhar ladino e sorriso atrevido, se espalham pelo amplo saguão do cinema, o *bowling* e o histórico café Jeca contíguos.”⁴³² Diferentemente do Paribar, outro local frequentado por Piva, que era para ele o lugar dos “entendidos” (gíria utilizada para designar os homossexuais, na época), frequentado por artistas e intelectuais paulistanos, o Bar Jeca era reduto dos meninos pobres. Era lá que os garotos conseguiam seus LPs em troca de favores sexuais.⁴³³

A começar por estas informações, partimos para a decomposição dos elementos do poema: é composto de 14 versos livres, sendo que os primeiros três se repetem ao final do poema em ordem inversa, funcionando como uma espécie de moldura para o poema. Estes versos que falam da “alma” do garoto remetem ao poema “Alexis” das *Bucólicas* de Virgílio, do qual é extraído o verso em latim. Ao avistar “aquele garoto”, cuja alma é virgiliana, o eu poético lhe direciona o verso “o formoso puer, nimum ne crede colori” (“Não te fies demais nas cores, ó menino belo”), aludindo, como no poema anterior, ao desprezo de Alexis por Corydon, cuja pele bronzeada parecia desagradar o jovem:

(...)

Contudo, enquanto os rastros eu te sigo ao sol ardente,
Soam comigo os arvoredos, roucos de cigarras.
Não seria melhor sofrer as iras aflitivas
e os soberbos desprezos de Amarílis? ou Menalcas,
moreno embora seja ele, quando tu és alvo?
Não te fies demais nas cores, ó menino belo:

⁴³² PERLONGHER, Néstor. *O negócio do michê*. Op. cit., p. 66.

⁴³³ Na entrevista a Antonio Zago em 25 de novembro, o jornalista e amigo de Piva conta o seguinte: “O que acontece...o bar do Jeca, ali eram as bichas pobres. Os ricos iam pro Paribar, é outra coisa..., mas as bichas pobres iam pra lá. E o que acontece..., Geralmente, muitos garotos não tinham dinheiro pra comprar disco. Então pra comer o cu de um viado, em troca... discos. Então isso era o ponto de caçar no bar do jeca, hahahah. (...) O LP pombas! ah, na época estavam aparecendo os *long plays*, do Vivaldi, por exemplo, era a moda máxima. Os garotos iam comer o cu de viado em troca de um *long play*, um disco, do Vivaldi, hahahahah!”

caem as brancas alfenas, colhem-se os murtinhos
negros.

Tu me desprezas, nem indagas quem sou eu, Aléxis,
quantos rebanhos tenho, quanto leite cor de neve;
(...) ⁴³⁴

Sabemos então, até o 3º verso, que o poema de Piva trata primeiramente da contemplação interessada do eu poético pelo garoto. O verso 4 coloca o garoto no tempo presente do poema “mascando” uma fruta que pertence ao eu poético – “minha macauva” –, o que pode ser entendido como um sinal de desprezo às investidas do sujeito. O verso 6 compõe mais uma imagem alusiva ao ato de “mascar” ainda sinalizando uma espécie de desprezo, mas aqui, pelas religiões. Entre estas imagens de desprezo conferidas ao ato de mascar, aparecem os sonhos do eu poético, como se o comportamento esquivo do garoto excitasse a imaginação do sujeito. Embora não esteja claro de quem são os sonhos, se do eu poético ou do garoto, o fato do verso aliterado “sonhos sonhados de sanhaços” aparecer entre outros dois em que o ato de “mascar” está presente, explícita (no verso 4) ou implicitamente (no verso 6), compõe toda uma cena de desejos e rejeições.

Notemos então como a imagem do “formose puer” convive com as demais imagens, aparentemente sem nenhuma conexão; isto de dizer “qualquer coisa de Virgílio (...)” mostra claramente o ativar da recordação cujo estopim é o repertório literário mesclado com a “alma daquele garoto”.

A composição entre o primeiro e o sétimo versos

qualquer coisa de Virgílio na alma daquele
garoto

o formose puer, nimium ne crede colori
mascando minha macauva incrementada
sonhos sonhados de sanhaços
chiclé de bola de uma religião

⁴³⁴ VIRGÍLIO. *Bucólicas*. Op. Cit., p. 47.

qualquer

está permeada de aliteraões e repetiões: o som M no verso “*mascando minha macauva* incrementada”, o som S no verso “*sonhos sonhados de sanhaos*”, o som L no verso “*chiclé de bola de uma religião*”, e finalmente a palavra “qualquer” que repetida, tanto abre quanto fecha as imagens compostas na estrofe.

Os versos 8 ao 11

ruas como rédeas nas minhas luvas
dirijo tudo para o atleta-feiticeiro
deus-porco com tetas de fora
além do trem & do varal

são compostos em torno de imagens urbanas: “ruas”, “trem”, “varal”, a velocidade substitui a impressão de voo que os sanhaos dão aos sonhos, sonhos fugidios; agora o eu poético passa a guiar tudo ao seu redor, inserindo-se novamente na cena –“ruas como rédeas nas *minhas* luvas”–. Vemos aqui uma cena similar àquela composta no poema “Verão” em que o *eu* abre mão da contemplação para *agir*: “faço o mundo sangrar no pára-brisa”.

Neste momento o pensamento-poema é direcionado a algo místico que está além dos espaços urbanos e suas trivialidades nas imagens do “atleta-feiticeiro” e do “deus-porco com tetas de fora”. Este “deus-porco” está colocado em analogia à relação de desdém pela instituição religiosa, no verso “chiclé de bola de uma religião/qualquer”. É ainda uma imagem blasfematória, à primeira vista, tão brutal quanto “neste bar onde cus &/bucetas imploram/o caralho celestial do Deus Puta”, no poema “Volte do inferno Dante”,⁴³⁵ ou ainda “o universo é cuspid pelo cu sangrento/de um Deus-Cadela” no “Poema Porrada”.⁴³⁶ Imagem blasfematória se considerarmos a religião judaico-cristã, em que a separação e oposição daquilo que é divino e do que é sagrado tem seus limites determinados e não podem ser fundidos. Por outro lado, para os

⁴³⁵ PIVA, Roberto. *Corações de hot-dog*. Op. Cit., p. 16.

⁴³⁶ PIVA, Roberto. *Paranoia*. In *Um estrangeiro na legião*. Op. Cit., p. 66.

egípcios, segundo Jean Chevalier, a deusa do céu e “mãe eterna dos astros”, Nut, aparece em amuletos, como uma porca amamentando suas crias,⁴³⁷ sendo portanto, um símbolo de abundância e fertilidade. Contudo, no poema, esta imagem parece mesmo estar colocada como um desafio à religião, ou ainda, como uma crítica; é uma gota de veneno no poema.

Considerando que o poema gira em torno de imagens literárias, o “atleta-feiticeiro” alude a Artaud, artista que aparece constantemente nos arquivos do poeta, e cujo nome se encontra ao lado de um dos subtítulos de seu livro *O teatro e seu duplo*: “Poesia = atletismo afetivo (Artaud).”⁴³⁸ Por outro lado, podemos atribuir o “deus-porco”, esta fusão do sagrado em Deus com o profano, reles e sujo do suíno, à imagem muito presente na obra de Hilda Hilst, poeta contemporânea de Piva: “(...) fiquei mulher desse Porco-Menino Construtor do Mundo”.⁴³⁹ Como em Hilst, podemos ler este “deus-porco” que mostra suas tetas em Madame Edwarda de Bataille:

E DEUS? que podemos dizer a respeito, senhores
Crentes? – Será que pelo menos Ele sabe? DEUS,
se soubesse, seria um porco*.

(...)

(*) Disse que “Deus, se “soubesse” seria um
porco”. Aquele que (suponho que estaria, no
momento, mal lavado, “despenteadado”) compreendesse até o fundo o que eu quero dizer, que dose de humanidade teria? além, e de tudo... mais longe, mais longe ainda ... ELE PRÓPRIO, em êxtase sobre o vazio...⁴⁴⁰

⁴³⁷ Cf. CHEVALIER, Jean. *Diccionario de los símbolos*. Op. Cit., p. 276.

⁴³⁸ PIVA, Roberto. Caderno de notas. Incipit: “Diários, poesias, entrevistas [...]”, Excipit: “[...] jejum da prosperidade”. Arquivo Roberto Piva: IMS-Rio, 1980 – 1987.

⁴³⁹ HILST, Hilda. *Com os meus olhos de cão e outras novelas*. São Paulo: Brasiliense, 1986, p. 63.

⁴⁴⁰ BATAILLE, Georges. *História do Olho seguido de Madame Edwarda e O morto*. Trad. Glória Correia Ramos. São Paulo: Escrita, 1981, p. 94.

Um “deus-porco” inumano que não sabe nada além de um “não-saber”, uma alegoria da nulidade do sentido, ele próprio um êxtase da linguagem que está para “além do trem & do varal” e para além da imagem do garoto virgiliano, objeto que impulsiona o poema.

O poema percorre então um caminho através de referências literárias, partindo das Bucólicas de Virgílio, passando por elementos que atribuímos às obras de Artaud e Hilst para, em movimento circular, terminar novamente em Virgílio e no garoto. Talvez seja justamente na contemplação do garoto, este “Alexis” de olhar desprezível mascando seu “chiclé-macauva” que o poema se aproxima de um erotismo atravessado pelo literário.

Não obstante, considerando o poema no todo, identificamos uma relação de sedução – rejeição entre o garoto e o eu poético em um lugar determinado (o bar Jeca). Embora não haja específica ou explicitamente uma relação de “negócio” no poema, gostaria de mencionar um fato interessante constatado por Perlongher em suas incursões pelos becos de prostituição na cidade de São Paulo: entre os michês, os clientes são tipificados e nomeados de acordo com suas características. Entre os grupos de clientes encontra-se o tipo “professor”; é um tipo específico de cliente que abrange universitários, intelectuais, artistas, entre outros. Estas pessoas “configurariam um ‘ramo’ do negócio”, e para alguns michês, uma “categoria à parte do mercado”. O diferencial do “professor” em relação aos outros clientes é que a eloquência ganha papel significativo, tanto no momento da abordagem, quanto na hora do pagamento. Transcrevo o depoimento de um cliente citado por Perlongher:

Estava na cidade, vi aquele menino, olhos negros, cabelo cacheadinho, lindo, e falei pra ele: “tem dois punhais de prata dentro dos olhos”. Até hoje ele lembra da frase. Cada vez que me visita a repete, ele é michê mesmo, transa com turistas americanos no Rio e ganha muito dólar por noite, mas comigo a transação não é por dinheiro: ele gosta do papo,

da curtição. Até fez questão uma vez de me pagar o jantar.⁴⁴¹

E o depoimento de um michê sobre sua relação com “professores”:

Eu tinha uns 14 ou 15 anos, com uns colegas da escola frequentávamos o apartamento de dois entendidos, professores muito malucos: tinha sexo, álcool, maconha, quanto quiser, mas também tinha muito livro, muita poesia. Um deles me lia Artaud, Genet, Rimbaud (...) imagina para a cabeça de um garotinho, isso foi uma revolução, bem subversivo mesmo.⁴⁴²

Ainda que se trate de um estudo antropológico sobre a prostituição, escrito por um poeta, é muito significativo para a leitura dos poemas de *Corações de hot-dog*, na medida em que muitos deles estão centrados em torno da relação homoerótica e nos mesmos caminhos do desejo da cidade de São Paulo, vistos poeticamente por Piva e antropológicamente por Nestor Perlongher.

O poema que apresento a seguir fecha uma série que, junto do “Verão” e do “Bar Jeca”, fazem referência direta à literatura italiana, a Virgílio especificamente, e este, como mostra seu título, a “Lorenzo de’ Medici”.⁴⁴³ Embora Médiçi tenha se destacado como político e mecenas, sua convivência com artistas da renascença italiana contribuiu para seu talento na poesia. Seus poemas, aliás, foram essenciais, como outras obras de seus contemporâneos Angelo Poliziano, Matteo Franco, Luigi Pulci e Francesco Sasseti, para as análises de Aby Warburg a respeito da relação existente entre “expressão figurativa e linguagem falada” que vislumbrara no “afresco de Ghirlandaio sobre a *Conferma della regola dell’ordine di San Francesco*”.⁴⁴⁴ Vejamos então o que nos traz o poema:

⁴⁴¹ PERLONGHER, Néstor. *O negócio do michê*. Op. cit., p. 148

⁴⁴² Ibidem, p. 162.

⁴⁴³ PIVA, Roberto. *Corações de hot-dog*. Op. Cit., p. 44.

⁴⁴⁴ Cf. FERNANDES, Cássio da Silva. Aby Warburg entre a arte florentina do retrato e um retrato de Florença na época

LORENZO DE' MEDICI

Lorenzo:

^{3u3} chama^o / pajem adolescente
que velava teu sono banhado em ácido
vem no doce calombo da av. São João
desfilar o coração nu & atrapalhado
os garotos estão mais sábios agora
os clássicos² têm maior circulação &
⁴⁰ não perturbam o Sono
ecos estranhos provocam tua
Canzona di Bacco
... giovinetti amanti,

Viva Bacco e viva Amore!

tua poesia chapada é uma
teia de aranha de estrelas
como o centurião Vico & seu Bestione
da Destruição
quem quiser ser alegre seja:
do amanhã não há certeza

de Lorenzo de Medici. **História: Questões & Debates**, Curitiba, n. 41, p. 131-165, 2004.
Editora UFPR. Disponível em
<<http://ojs.c3sl.ufpr.br/ojs/index.php/historia/article/viewFile/4631/3583>> Acesso em agosto
de 2014.

O poema é composto em 18 versos livres em que o eu poético está afastado da cena, mas “fala” diretamente ao objeto de seu poema: Lorenzo. O poeta dialoga diretamente com o poema “Canzona di Bacco” do aristocrata e poeta italiano. Medici é duplamente evocado no título e no verso 1 com seu primeiro nome, o que mostra uma aproximação íntima do eu poético com o aristocrata transformado em personagem; personagem teatral, aliás, pelo modo como o poeta escreve o nome no primeiro verso – “Lorenzo.” –. Temos então a expectativa de uma “fala”, contudo não é isto que ocorre no poema, no lugar de uma “fala” do personagem “Lorenzo”, é a voz do eu poético que “conversa” com o italiano, que o convida para seu tempo presente.

Sabemos da admiração de Piva pela antiga aristocracia italiana, principalmente pelo papel de mecenas que desempenhavam – lembremos dos últimos versos do “Verão” em que Mecenas é ressuscitado para pagar “drinks” ao poeta –. Lorenzo de’ Medici foi um dos grandes mecenas na época do renascimento florentino, responsável pela emergência de artistas como Botticelli, Leonardo da Vinci e Michelangelo, por exemplo.⁴⁴⁵ Segundo os organizadores de *Storia e testi della letteratura italiana*, para manter seu poder no interior de Florença, Lorenzo de’ Medici organiza um acordo político-diplomático que pretendia garantir o equilíbrio entre os estados italianos. Para isso espalhou, por praticamente toda a Itália, o prestígio cultural e artístico de Florença. “O seu palácio florentino e as várias vilas próximas à cidade tornaram-se lugares de encontro e reunião de muitos literatos e artistas: um excepcional florescimento intelectual fez surgir um novo mito de Florença, vista como centro supremo dos estudos e da arte, como a ‘nova Atenas’”.⁴⁴⁶

Nos versos 2 e 4 o poeta utiliza os imperativos “chama (...)” e “vem (...)” convocando a presença do personagem italiano e de seu “pajem adolescente” para que andem juntos pela cidade, “vem no doce

⁴⁴⁵ Cf. FERNANDES, Cássio da Silva. Aby Warburg entre a arte florentina do retrato e um retrato de Florença na época

de Lorenzo de Medici. Op. cit., p. 143.

⁴⁴⁶ FERRONI, Giulio et. al. (org). *Storia e testi della letteratura italiana: il mondo umanistico e signorile (1380 – 1494)*. Milano: Mondadori Università, 2014, p. 35 [tradução nossa].

calombo da av. São João”. O poeta desperta Lorenzo de’ Medici de um sono lisérgico, uma atmosfera delirante claramente no passado, já que velado pelo seu pajem: “(...) o pajem adolescente/ que velava teu sono banhado em ácido”.

Didi-Huberman explica que o essencial para pensar a história da arte a contrapelo, pelas vias da imagem dialética de Benjamin, é identificar que a imagem está localizada no centro “originario y turbulento del proceso histórico como tal”. Para Benjamin “‘Cada presentación de la historia (...) debe comenzar por el despertar’, porque es una imagen lo que libera primero el despertar”.⁴⁴⁷ O ato de “despertar” colocado no poema e que pode ser lido de acordo com a noção de um *despertar* psíquico benjaminiano, ativado por imagens sem um lugar definido, que podem ser, no caso do poema, imagens de linguagem, requer o “motivo espacial” de um umbral que funcionaria como “una dialéctica de la imagen que libera toda una constelación (...)”.⁴⁴⁸

Lorenzo desperto para um sentido histórico é convidado ao presente, para um passeio na Avenida São João, lugar, como sabemos, onde michês se reúnem. O Lorenzo que é posto a “desfilar” um tanto aturdido, recém desperto de um sono no passado, “coração nu & atrapalhado”, é atualizado pelo seu companheiro de desfile sobre a situação presente dos garotos e dos clássicos. Não sem ironia, o poeta atribui sapiência e cultura aos garotos da Avenida São João, e intenso consumo e leitura de obras clássicas, isto em uma composição quase que informativa de linguagem cotidiana, mantendo a poeticidade por estar endereçada ao personagem do passado.

A partir do verso 9, o eu poético compõe o poema de reminiscências literárias e de suas próprias impressões a respeito da poesia de Medici. Os “ecos estranhos” que trazem à tona um poema podem ser ainda associados a ruídos urbanos, automóveis e “vozes” dos garotos que se espalham pela avenida São João, parecem ser eles que fazem surgir uma “Canzona di Bacco”. A balada de Medici confere uma nova exaltação aos garotos, ao delírio e ao amor, como podemos ler nos

⁴⁴⁷ DIDI-HUBERMAN, Georges. *Ante el tiempo*. Op. Cit., p. 166

⁴⁴⁸ Ibidem, p. 167.

versos 11 e 12: “... giovinetti amanti,/ Viva Bacco e viva Amore!”. Estes são parte dos dois primeiros versos da última estrofe do poema de Medici: “La Canzona di Bacco (Trionfo di Bacco e Arianna)”.

(...)

Donne e giovinetti amanti,
viva Bacco e viva Amore!
Ciascun suoni, balli e canti!
Arda di dolcezza il core!
non fatica, non dolore!
Ciò che ha esser, convien sia.
Chi vuole esser lieto, sia:
di doman non c'è certezza.⁴⁴⁹

Giulio Ferroni revela que esta *canzona* foi escrita para o carnaval de 1490 e como um gênero próprio para a ocasião, os *canti carnascialeschi* eram cantados em coro durante as festas em Florença no século XV. Os *canti carnascialeschi* tradicionais eram compostos geralmente sobre um tema obscuro em que qualquer coisa se tornava pretexto para a jocosidade e os duplos sentidos eróticos. Os *trionfi*, por sua vez, assemelhavam-se aos cantos, porém as máscaras e temas eram tomados de seres mitológicos e o componente erótico era reduzido. O *trionfo* de Medici era cantado em acompanhamento a um carro alegórico no desfile a Baco, o deus do vinho e da embriaguez.⁴⁵⁰

No poema de Piva, dos versos 13 ao 16
tua poesia chapada é uma
teia de aranha de estrelas
como o centurião Vico & seu Bestione
da Destruição

o eu poético compõe sua concepção da poesia de Lorenzo de Medici que se aproxima mais uma vez do delírio e de sensações que vão do sublime ao horror nos versos “tua poesia chapada é uma/teia de aranha de

⁴⁴⁹ MEDICI, Lorenzo de'. “La Canzona di Bacco (Trionfo di Bacco e Arianna)”. In FERRONI, Giulio et. al. (org.). *Storia e testi della letteratura italiana: il mondo umanistico e signorile (1380 – 1494)*. Op. Cit, p. 221.

⁴⁵⁰ Cf. FERRONI, Giulio et. al. (org.) *Storia e testi della letteratura italiana*. Op. cit. p. 218.

estrelas”. O epíteto utilizado para “poesia” está relacionado à inebriante festa de Bacco onde as ninfas “insieme mescolate,/suonon, canton tuttavia” e Sileno, ainda que velho e ébrio, continua a rir e gozar: “(...) è Sileno:/così vecchio, è ebbro e lieto,/se non può star ritto, almeno/ride e gode tuttavia.” .

O poeta compara a poesia de Medici a Giambattista Vico, não como o veemente crítico do pensamento cartesiano que foi, mas como um comandante de cem soldados, “o centurião Vico”. O termo “Bestione” colocado no poema alude ao modo como Vico se referia aos primeiros homens a habitarem a terra, imaturos em capacidade reflexiva, mas com forte sensibilidade.⁴⁵¹ Medici e Vico como representantes de um tempo passado, reunidos com os “garotos mais sábios” do tempo presente do poema, não deixam de montar uma *imagem dialética*, cujo relâmpago permite perceber sobrevivências.

Os últimos dois versos são uma tradução livre do refrão do poema de Medici “Chi vuol esser lieto, sia:/di doman non c'è certezza”. Colocados como uma espécie de conclusão, trazem a ideia do *carpe diem* diante da fugacidade do tempo e das incertezas do destino. Determinado como um lugar-comum na poesia horaciana, o *carpe diem* é alusivo à precariedade e à efemeridade da vida. Assim, ao posicionar Lorenzo de Medici e seu pajem em um poema cujo espaço é a Avenida São João, o poeta propõe um tempo de gozo entre os “giovinetti amanti”; o carnaval florentino é deslocado para o “desfile” no “doce calombo da av. São João”. Este “mundo às avessas” do carnaval animado pela *Canzona di Bacco* é, acima de tudo, uma reivindicação do hedonismo através da “sobrevivência” (no sentido de Warburg) do paganismo.

O último poema em que podemos ler a referência a Lorenzo de Medici mostra, de modo semelhante ao anterior, uma ligação estreita

⁴⁵¹ Cf. VICO, Giambattista. *Princípios de uma ciência nova: acerca da natureza comum das nações*. Trad. Antonio Lázaro de Almeida Prado. São Paulo: Abril Cultural, 1979.

entre a poesia do aristocrata italiano, a imagem do garoto e a memória. Este garoto que perambula pela “Praça Marechal”⁴⁵² é envolto em uma esfera mundana e mostra rejeição a integrar-se ao mundo do trabalho. Vejamos o poema:

PRAÇA MARECHAL

27³

chupando sorvete de nozes

& relembando poemas

de Lorenzo de' Medici

312

garoto vadio dobrando o sonho

pombas revoam sobre as caras

das crianças

sol desabando

na palmeira

Um dos poemas breves do livro, está composto em 8 versos livres formando uma única estrofe. O eu poético inserido na cena descreve o que se dá ao redor do “garoto vadio” e o que parece ser seu fluxo de consciência. Este poema apresenta a mesma estrutura inicial do poema “Verão”: “Relendo Virgílio num ônibus da/cometa”. Em termos formais, o verso onde está figurado o garoto aparece no meio do poema, o que contribui para que ele seja o centro da imagem completa.

⁴⁵² Piva, Roberto. *Corações de hot-dog*. Op. cit. p. 33

O poema é sobre um instante, um momento cujo pano de fundo é a Praça Marechal (provavelmente Praça Marechal Deodoro). A impressão de tempo imediato é dada pelos verbos no gerúndio, chupando, lembrando, dobrando e desabando. Do 1º ao 4º versos o eu poético parece se confundir com o “garoto vadio”, pois não está claro se é um ou o outro o agente das ações: “chupando sorvete de nozes/& lembrando poemas/de Lorenzo de’Medici”. Desta maneira somos tentados a entender esta rememoração como sendo do poeta, no entanto, se lermos que a poesia de Medici está nas recordações do garoto (pois um garoto inventado pelo poeta, ou ainda, um devir-garoto-vadio do poeta), o poema parece ganhar em singularização, em que seu efeito envolve o objeto em uma percepção particular. Assim, a imagem do garoto é dotada, ao mesmo tempo, de um repertório literário da renascença italiana, e de um ar alheio e desinteressado.

Os últimos quatro versos compõem uma cena possível, de um entardecer na praça, ambientada em detalhes pelos elementos “pombas”, “crianças” e “palmeiras”. O pequeno verso “sol desabando” imprime uma noção de tempo, cuja metáfora nos dá a imagem de um crepúsculo. Um procedimento similar ocorre no verso 4, “garoto vadio dobrando o sonho” em que o efeito, talvez um pouco melancólico, seja algo como “dominar” um desejo futuro, suprimindo-o em uma impossibilidade.

Por outro lado, o poema é todo permeado de imagens eróticas: a primeira, “chupando sorvete” aludindo obviamente a um ato de felação; as “pombas”, que “revoam sobre as caras”, aludem novamente a sexo oral, pois que “pomba” é uma gíria para vulva, e finalmente o “sol desabando/na palmeira”, uma imagem mais próxima ao *Ânus Solar* bataillano onde o sol é metáfora para ânus, e a palmeira notadamente fálica o pênis que o penetra.

Nesta “Praça Marechal” Lorenzo chega uma vez mais, como na “av. São João” do poema anterior, como uma imagem da memória, uma reminiscência que sobrevive ao tempo, à vagabundagem do “garoto vadio”, ao erotismo que, consagrado ao êxtase dos corpos, implica mais um não-saber que percorre a superfície do poema.

O tempo agora do poema

*“[...] é preciso compreender a sobrevivência das
imagens [no sentido da] sua imanência
fundamental: nem seu nada, nem sua plenitude,
nem sua origem antes de toda memória, nem seu
horizonte após toda catástrofe. Mas sua própria
ressurgência, seu recurso de desejo e de
experiência no próprio vazio de nossas decisões
mais imediatas, de nossa vida mais cotidiana.”*

Georges Didi-Huberman

Nestes lampejos de simultaneidade temporal operada pelo poeta como um procedimento mnemônico de inclusão, transferência e transposição de realidades experimentadas, os poemas abrem-se em inúmeras e variadas dimensões. A primeira destas dimensões, como pudemos ver, é o corpo, o garoto, que às vezes é o centro em torno do qual as outras imagens são compostas. Contudo, em alguns poemas pudemos perceber que as imagens que “ativam” a imaginação do poeta, por assim dizer, e que estariam consequentemente em uma primeira “dimensão” (imaginando o poema como um objeto multidimensional), são compostas pela evocação do nome de seus poetas favoritos: Dante e seu “Paraíso da Paixão” no poema “Corações de hot-dog”, Virgílio e suas *Bucólicas* nos poemas “Verão” e “Bar Jeca”, Lorenzo de’ Medici e sua *Canzona di Bacco* no poema homônimo e no “Praça Marechal”. Ao mesmo tempo em que estas referências literárias aparecem em primeiro plano nos poemas, temos referências a deidades de todos os tipos e a outros poetas que aparecem em segundo, terceiro ou quarto plano, figuras que nesta justaposição dão um efeito em que todo tempo é presente. Desde fim do século XIX, início do século XX, Aby Warburg pesquisara intensamente os significados dos mitos e figurações da Antiguidade clássica para a sociedade do Renascimento. Para explicar a transmissão das imagens da Antiguidade para o presente ele cunhou a noção de *Pathosformeln*. Esta fórmula consiste no reconhecimento de imagens arquetípicas que retornam em contextos diferentes ao longo da história da arte. Warburg concebia a história das imagens através da estratificação de

experiências diversificadas. Assim como as épocas se sobrepõem por meio dos diversos sedimentos geológicos, a história da arte vista de modo anacrônico, seria composta da “sobrevivência” das imagens estáticas que condensam a criação originária (*pathos*) com a repetição do cânone. Em suas pesquisas Warburg se concentra, sobretudo em algumas imagens como Orfeu, os centauros e principalmente as Ninfas que funcionam segundo esta “fórmula do patético” (Ginzburg). Carlo Ginzburg explica que para Warburg as “fórmulas do patético” (esta é sua tradução para *pathosformeln*) são “fórmulas genuinamente antigas de uma expressão física ou psíquica intensificada, ao estilo renascentista, que se esforça em representar a vida em movimento.”⁴⁵³

A partir de dados formais observados na representação do movimento das roupas e dos cabelos nas pinturas de Botticelli, Warburg buscou investigar as atitudes fundamentais que diferenciavam o homem da renascença daquele da Idade Média. Para ele a Antiguidade presente na sociedade florentina do final do século XV, não tinha nada da atitude apolínea clássica, mas ele percebeu ali um “pathos dionisiaco” que expressava estados emocionais “no limite da tensão”. Ginzburg explica que:

Através da noção de *Pathosformeln*, as representações dos mitos legadas pela Antiguidade eram entendidas como “testemunhos de estados de espírito transformados em imagens”, nas quais “as gerações posteriores... procuravam os traços permanentes das comoções mais profundas da existência humana.”⁴⁵⁴

Deste modo, Warburg observou que a sobrevivência das imagens da antiguidade clássica, ou seja, a “adoção das *Pathosformeln*” pelos artistas do Renascimento, mostrava além de traços fundamentais da natureza humana, uma completa ruptura com a arte e com o pensamento medievais.

⁴⁵³ GINZBURG, Carlo. *Mitos, emblemas, sinais: morfologia e história*. Trad. Federico Carotti. São Paulo: Companhia das Letras, 1989, p. 44.

⁴⁵⁴ *Ibidem*, p.44.

A Antiguidade retomada na poesia de Piva, nas imagens de Dante, Virgílio e Lorenzo de' Medici e suas obras, e nas imagens de Dionísio, Priapo e os Sátiros (como veremos nos poemas a seguir) é notadamente um recorte que reativa sentidos específicos, a partir de uma noção “ciclônica” de realidades experimentadas nas brechas imagéticas que ela engendra na poesia. Em um movimento ao revés daquele das pesquisas de Warburg, vamos aqui, conduzidos pelo procedimento delirante do poeta, da palavra para a imagem – imagens poéticas multidimensionais.

Mas o que mostram estas sobrevivências na poesia de Piva? Enquanto a *pathosformenln* da antiguidade observada na arte do renascimento mostrou a ruptura com a Roma tradicional e a mudança de comportamento em direção ao helenismo, o que mostram os autores da renascença italiana que “sobrevivem”/ aparecem na poesia de Piva imersos em uma atmosfera completamente erótica?

Para Walter Benjamin é somente na língua que as imagens dialéticas são possíveis. “Encontrar las palabras para lo que se tiene ante los ojos – cuán difícil puede ser eso. Pero, cuando ellas llegan, circulan lo real con pequeños golpes de martillo hasta que graban la imagen en el como sobre un plato de cobre”.⁴⁵⁵ A língua realiza a conjunção entre os fragmentos erráticos e o princípio construtivo através do ritmo. Somente a musicalidade, escreve Didi-Huberman, “temas con contra-temas, medidas con desmesuras, tempi con polirritmos, timbres con texturas – permite introducir en el saber del historiador el anacronismo de su objeto.”⁴⁵⁶ De um modo muito semelhante podemos compreender, através da musicalidade e das alternâncias imagéticas, o anacronismo dos objetos poéticos manipulados por Piva. Os “brinquedos loucos de uma Dadá-Odisséia” em analogia ao “quebra-cabeça chinês”, onde Benjamin viu “una primera prefiguración alegórica del principio cubista en el arte

⁴⁵⁵ BENJAMIN, Walter. “San Gimignano”. In DIDI-HUBERMAN, Georges. *Ante el tiempo*. Trad. Oscar Antonio Oviedo Funes. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2008, p.211

⁴⁵⁶ DIDI-HUBERMAN, Georges. *Ante el tiempo*. Op. cit., p. 212.

plástico” e que evocava, para ele, a “ação desintegrante da morte”, ou da embriedade, e principalmente “el trabajo construtivo del pensamiento.”⁴⁵⁷

Este “princípio construtivo”, que Benjamin entreviu na possibilidade de criar uma imagem única a partir de “elementos erráticos”, emerge necessariamente do ato de pôr em jogo do próprio corpo em uma “montagem da experiência”, cujo resultado final seria a “constituição de um saber.” Um saber inserido no tempo, ou ainda, na possibilidade de ler o tempo nos brinquedos/poemas. Por outro lado, Agamben explica que o país dos brinquedos de Collodi é um lugar “em que os habitantes se dedicam a celebrar ritos e a manipular objetos e palavras sagradas, das quais, porém esqueceram o sentido e o escopo.”⁴⁵⁸ Nesta observação, Agamben propõe pensar o tempo, ou ainda, o desmantelamento do tempo inserido na dimensão do jogo. Enquanto para Benjamin, brincar com imagens, em uma espécie de montagem de experiências, acaba por constituir um saber do tempo, Agamben entende que enquanto o homem joga manipulando seus brinquedos (pensaremos aqui em poemas), ele se insere no tempo sagrado, ainda que amparado pelo tempo humano.

Agamben nos lembra de que tudo que “pertence ao jogo pertenceu, outrora, à esfera do sagrado” e tudo que se presta ao jogo, tudo que é antigo, ainda que não tenha uma “origem sacra”, pode se tornar brinquedo principalmente em mãos infantis. Ele esclarece que:

O caráter essencial do brinquedo – o único, se refletirmos bem, que o pode distinguir dos outros objetos – é algo de singular, que pode ser captado apenas na dimensão temporal de um “uma vez” e de um “agora não mais” (com a condição, porém, como mostra o exemplo da miniatura, de compreender este “uma vez” e este “agora não

⁴⁵⁷ Cf. *Ibidem*, p. 211.

⁴⁵⁸ AGAMBEN, Giorgio. *Infância e História*. Trad. Henrique Burigo. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2005, p. 85.

mais” não apenas em um sentido diacrônico, mas também em sentido sincrônico).⁴⁵⁹

E mais adiante, completa:

O brinquedo é uma materialização da historicidade contida nos objetos, que Lee consegue extrair por meio de uma manipulação particular. Enquanto, na verdade, o valor e o significado do objeto antigo ou do documento é função da sua antiguidade, ou seja, do seu presentificar e tornar tangível um passado mais ou menos remoto, o brinquedo, desmembrando e distorcendo o passado ou miniaturizando o presente – jogando, pois tanto com a diacronia quanto com a sincronia – presentifica e torna tangível a temporalidade humana em si, o puro resíduo diferencial entre o “uma vez” e o “agora não mais”.⁴⁶⁰

Assim, pensando o poema em analogia com este brinquedo que contém em si tanto a diacronia quanto a sincronia do tempo, pois que manipula imagens do passado no presente, transformando-as em significantes modificados, justapostos em diversas dimensões, montados de fragmentos, os poemas parecem trazer o tempo do “era uma vez” para o “é agora”. Se o jogo rompe a ligação entre passado e presente fragmentando a estrutura temporal em eventos e transformando a sincronia em diacronia, os poemas enquanto “brinquedos loucos de uma Dadá-odisséia” (aqui também há justaposição de tempos da história da arte) transformam, pela anacronia, o tempo em um infinito presente.

Os “brinquedos loucos” de Piva tiram de cena a subordinação ao trabalho para focar no jogo, que entra no contexto como seu contrário, suspendendo o tempo diacrônico, o medo da morte (pois jogar é pôr-se

⁴⁵⁹ AGAMBEN, Giorgio. *Infância e História*. Op. Cit., p. 86.

⁴⁶⁰ Ibidem, p. 87.

em jogo) e a seriedade da vida,⁴⁶¹ pois justamente a poesia “está para além da seriedade, naquele plano mais primitivo e originário a que pertencem a criança, o animal, o selvagem e o visionário, na região do sonho, do encantamento, do êxtase, do riso”, afirma Johan Huizinga.⁴⁶²

Os Sátiros, a sátira

Nem somente de exaltação vivem estes garotos de Piva. O poeta preza de outro lado, o aspecto risível destas relações, quando se utiliza de composições satíricas tendo como foco tanto as maneiras dos garotos quanto costumes de uma sociedade conservadora. Alguns poemas de *Corações de hot-dog*⁴⁶³ podem ser lidos como satíricos ao zombarem de costumes “importados” e exotizarem influências internacionais adquiridas e reproduzidas pela sociedade brasileira. Podemos ler este tipo de ironia em alguns versos do poema “A ilha do serelepe-açú (...)”, em que o serelepe-açú é “tocador de/sanfona no além-Tejo”, ele tem um “leve sotaque texano” e o jaburu trazia “no bico Ganimedes mineiro/vestido de Robin suas coxas aveludadas ainda com as/ marcas das mãos enluvadas de Batman Caipora”. Este é um extenso poema (85 versos) que aborda vários fatos do Brasil colônia, do Brasil república, a construção de Brasília, tudo colocado de maneira anacrônica e jocosa. Pode ser lido como uma fábula em que o serelepe-açú, espécie de esquilo, e o jaburu, ave símbolo do Pantanal, protagonizam um movimento antropofágico através da violência e violação aos personagens secundários, mas com a inocência assegurada.

⁴⁶¹ Cf. BATAILLE, Georges. Estamos aquí para jugar o para ser serios? In *La felicidad, el erotismo y la literatura*. Trad. Silvio Mattoni. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2008, p. 207.

⁴⁶² HUIZINGA, Johan. *Homo Ludens*. Trad. João Paulo Monteiro. São Paulo: Perspectiva, 2000, p.88.

⁴⁶³ Os poemas que apresentam estas características são: “ERA UMA VEZ...” (p.8), “Cheio De Mumunhas” (p.19), “A ILHA DO SERELEPE-AÇÚ (Lição de Antropofagia n. 2)” (p. 24), “FERA BRASILEIRA” (p.42) e “O ARROMBADORZINHO DE 15 ANOS ARROMBADO PELO BARÃO PARAGUAIO” (p. 48).

sua tarefa mais tenaz
é arrancar a língua
dos tamanduás & das montanhas circunvizinhas
diariamente
docemente
com um leve sotaque texano
mais de acordo com uma
vernissage de periquitos ⁴⁶⁴

O tipo de sátira encontrada na poesia de Piva está direcionada à crítica de valores tradicionais, de costumes e de seu cotidiano. Segundo as pesquisas de Salvatore D'onofrio, “a sátira, efetivamente, surge da observação dos vícios e das distorções sociais e morais.”⁴⁶⁵ O poeta Juvenal soube apontar a principal motivação dos satíricos: a *indignatio*. A indignação de Juvenal estava atrelada ao menosprezo dos “princípios sagrados do bem, da justiça, do amor, da pátria, da religião, da família”,⁴⁶⁶ que ocorria, a seu ver, na absorção da cultura helênica pelos romanos, e era pela sátira que Juvenal buscava resgatar aqueles valores da antiga cultura romana. De maneira oposta, valores como o bem, a justiça, o amor, pátria e religião entram na crítica de Piva para serem expurgados, justamente por estarem presentes na sociedade brasileira que, cerceada por governos militarizados (entre 1969 e 1979 governaram o país, o general Emílio Garrastazu Médici, o general Ernesto Geisel, e o general João Batista Figueiredo, sucessivamente), devia agarrar-se cada vez mais a princípios conservadores fundamentais para o “cidadão de bem”. Na poesia de Piva não há bem ou justiça, mas uma a-moralidade que está “além do bem e do mal”, o amor só é genuíno se for homoerótico, a família é dissolvida, a religião é a Xamânica, não há trabalho, mas ócio, e o conceito de pátria é substituído por uma “cidade-tacape”, a “metrópole-necrópole”.

⁴⁶⁴ PIVA, Roberto. “A ILHA DO SERELEPE-AÇÚ (Lição de Antropofagia n. 2)”. In *Corações de Hot-Dog*. Op. cit., p. 24

⁴⁶⁵ D'ONOFRIO, Salvatore. *Os motivos da sátira romana*. Marília: Alfa, 1968, p. 16.

⁴⁶⁶ Idem.

No contexto do Brasil colônia, quando o poder monárquico era diretamente ordenado pela justiça divina, ou seja, nas palavras de João Adolfo Hansen, por uma lei dita *natural*, a sátira barroca de Gregório de Matos mostrava “o mau funcionamento do corpo político” através de “comportamentos, atos, gestos, falas, metaforizados conforme elencos de vícios da tradição aristotélico-escolástica”. Em seu estudo sobre a sátira barroca seiscentista, Hansen conclui que os temas que giravam em torno do bem comum e da amizade das partes do corpo político, ou seja, o funcionamento harmonioso entre o Estado Monárquico, a Igreja e os súditos, são temas centrais para aquela poesia.

Segundo a articulação dos deveres recíprocos que ligam súdito e Estado, a sátira barroca ataca pessoas não exclusivamente por alguma peculiaridade que as faça imorais [...], mas pelo vício político que tal peculiaridade vem a ser como desordem na harmonia de todas as partes e o todo do corpo político, que se corrompe.⁴⁶⁷

Deste modo, a sátira seiscentista insere-se no “poder ordinário”, aquele que trata do direito privado tendo em vista o interesse particular dos súditos, pressupondo a crítica ao “poder absoluto” que, segundo a teoria escolástica da Contrarreforma, foi dado ao Príncipe pelo povo para o exercício do bem comum.

Vemos assim, uma finalidade moralizante da sátira tradicional que não se aplica à sátira de Piva; ainda que ele se utilize do ridículo e de expressões populares de sua época, que são meios expressivos da sátira latina tradicional,⁴⁶⁸ a sátira presente nos poemas de Piva não se deixa penetrar por pregações de nenhum tipo e não está a serviço do bem comum da sociedade, como a sátira medieval de Gregório de Matos,

⁴⁶⁷ HANSEN, João Adolfo. Positivo/Natural: sátira barroca e anatomia política. **Estudos AVANÇADOS**, São Paulo, no.6, vol.3, maio/agosto, pp. 64-88, 1989. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0103-40141989000200005&script=sci_arttext> Acesso em dezembro de 2014.

⁴⁶⁸ Cf. D'ONOFRIO, Salvatore. *Os motivos da sátira romana*. Op. cit.

segundo mostra João Adolfo Hansen. Vejamos como esta sátira subvertida se dá no poema “Era uma vez...”⁴⁶⁹

ERA UMA VEZ...

"La Cattiveria invece è
divina: e perciò va male."

Pasolini

O tupinambá entrou para o gay power & ficou cabisbaixo
ouvindo um maracatu bem sovadinho & viu um
saci desmunhecando no canto da roça de milho
querendo ser apanhado na garrafa (me apanha!
me apanha!) de Pedrinho garoto de 14 anos caso
intempestivo do Visconde de Sagugosa bicha
rabugenta & sorumbática servindo chá para as
visitas de Parati todas amigas bem quituteiras
com maiôs coloniais & óculos escuros de
fleur-de-rocaille falando de Tennessee Williams
sem parar & Pedrinho ficando vidrado num poeta
bem depravado que exibía o cacete diante
de uma floricultura onde um cão esquimó
uma codorna & um ratão do banhado repartiam
geléias rotativas

⁴⁶⁹ PIVA, Roberto. *Corações de hot-dog*. Op. cit. p. 8.

Em primeiro lugar, algumas palavras sobre esta epígrafe: nela, Pasolini fala do caráter divino da maldade. É um verso do poema “Propositi di leggerezza” (*Le poesie* 1968-1969)⁴⁷⁰ em que, na leitura de Raffaele Manica, as categorias bondade e maldade fazem parte do argumento próprio de Pasolini, no qual a contradição é forma de seu pensamento. Manica mostra que há no poema de Pasolini uma “busca pela inocência” (*ricerca dell’innocenza, dell’autenticità*), por uma autenticidade que ele chamava de “pureza” (*purezza*), colocada como polo oposto à intelectualidade, por isso ele opta por uma composição em paradoxos.⁴⁷¹

O título do poema remete às narrativas maravilhosas, como os contos de fadas ou parábolas e fábulas: similar aos jogos de palavras para infantes, encontramos aqui, como aponta Agamben, aquele tempo do jogo que está permeado de anacronias, cujo intervalo é reconhecido no “era uma vez” e no “agora não mais”, justapostos.

Reconhecemos, à primeira vista, os personagens d’O *sítio do Picapau Amarelo* de Monteiro Lobato:⁴⁷² o primeiro deles é o Saci-Pererê, que no poema é chamado somente de saci. Na criação do desenhista José Washt Rodrigues que idealizou a criatura para a capa do livro *Saci-Pererê: resultado de um inquérito*, publicado por Lobato em 1918 após uma extensa pesquisa sobre o mito. O Saci tem o corpo de um homem adulto, negro, com uma perna só, cujo pé tem os dedos bem afastados com aspecto de garras. Seus característicos chifres curvos e o

⁴⁷⁰ “Ora, la bontà va bene, perchè pertiene al demonio./La cattiveria invece è divina: e perciò va male.”. In PASOLINI, Pier Paolo. *Trasumar e Organizzar*, Milano: Garzanti, 2002, p. 66. Na tradução de Davi Pessoa Carneiro: “Agora, a bondade constrói, porque pertence ao demônio./A maldade, ao contrário, é divina: e por isso destrói.”

⁴⁷¹ Cf. MANICA, Raffaele; PIERANGELI, Fabio. *Pasolini, invettiva e azzurro: due letture di Teorema*. Roma: Nuova Cultura, 2006.

⁴⁷² No conjunto da obra de Piva, Monteiro Lobato é um autor referenciado unicamente no *Corações de hot-dog*. Piva retoma também a presença de Lewis Carroll, que foi igualmente referenciado na obra de Lobato, em sua tradução/adaptação de *Alice no País das Maravilhas* publicada em 1931 pela Companhia Editora Nacional. Na obra de Piva, Carroll está refletido na palavra “Alice” no poema “VI” de *20 poemas com brócoli*, e na oração “Mon grosse Lewis Carroll” no poema “Jorge de Lima+William Blake+Tom Jobim. Dante observa”, do *Quizumba*. No inédito, a referência é mais explícita e elaborada nos poemas “Armadilha para Jaguadartes” e “Cortem as cabeças”.

pé animalesco apresentam similaridade com os mitos de Pã e os faunos, que são também eles, dotados de chifres e patas de bode (embora o pé do saci não seja uma “pata”, apresenta similaridade pela rusticidade do desenho). A cor vermelha de seu chapéu apresenta também uma ligação com Dionísio, pois, na simbologia, o vermelho é a cor deste deus. O Saci-garoto que ficou conhecido nas histórias infantis de Monteiro Lobato foi uma recriação de seu autor no livro *O Saci*, de 1921. Neste livro, Lobato adapta o corpo demoníaco a um corpo infantil, tira o bastão que o Saci original carregava e transforma suas diabruras, ações carregadas de uma conotação demoníaca e malévola, em travessuras, que não passam de brincadeiras infantis.⁴⁷³

Esta aproximação do primeiro Saci a Pã e aos faunos faz muito sentido para pensar a poesia de Piva, já que estes mitos, ligados a Dionísio, estão quase sempre presentes em sua poesia, notadamente na figura do Sátiro, e no *Corações de hot-dog*, especialmente, Dionísio é um dos deuses que paira sobre esta poesia delirante. O “saci” de Piva, escrito com letra minúscula, torna-se uma palavra transferida da categoria de nome próprio para um substantivo que dá nome a um tipo ou uma espécie de ser, o que fica mais claro pelo artigo indefinido “um” – “um saci”.

Também estão presentes no poema Pedrinho, o menino que mora em São Paulo e vai passar as férias no sítio de sua avó, a Dona Benta; Visconde de Sabugosa, filósofo boneco feito de sabugo de milho, e os

⁴⁷³ Cf. BLONSKI, Míriam Stella. Saci, de Monteiro Lobato: um mito nacionalista. **Revista Letras** UFMG. Belo Horizonte, v. 8, p. 163-171, dez. 2004. Disponível em: <http://www.lettras.ufmg.br/poslit/08_publicacoes_pgs/Em-tese-2003-pdfs/19-Miriam-Stella-Blonski.pdf>. Acessado em dezembro de 2014. Abaixo os desenhos de José Washt Rodrigues e de Monteiro Lobato, respectivamente:



Tupinambás, que no poema é “o tupinambá”. Na obra de Lobato, o povo Tupinambá aparece em *As aventuras de Hans Staden* publicado em 1927 como uma adaptação da história do aventureiro alemão que veio a se tornar prisioneiro dos Tupinambás. O conto é narrado pela avó de Pedrinho e Narizinho, Dona Benta.

Os Tupinambás foram um povo indígena oriundo de várias regiões da costa brasileira: de Cabo Frio, no Rio de Janeiro, até Ubatuba, no litoral de São Paulo; do litoral da Bahia e do interior, ao redor das margens do rio São Francisco. Os Tupinambás também dominaram territórios no Maranhão e no Pará. Florestan Fernandes explica que as relações com outros grupos tribais, cujas terras faziam divisa com os domínios dos Tupinambás (a saber, os Caetés, os Potiguares, Tupiniquins, Aimorés, Amoipiras, Tapuias, os Tupinas e os Ubirajaras), eram sempre belicosas, eles estavam permanentemente em guerra.⁴⁷⁴ As imagens clássicas que retratam os Tupinambás mostram geralmente homens fortes munidos de suas armas de guerra, retratam certamente um selvagem viril.⁴⁷⁵ Mas, o “tupinambá” presente no poema de Piva é apresentado de

⁴⁷⁴ Cf. FERNANDES, Florestan. *A organização social dos Tupinambá*. São Paulo: Editora UnB, 1989, pp. 33,34.



⁴⁷⁵ Francisco Carypyra, índio tabajara do Maranhão. Foi à França como embaixador dos Tupinambás. Tinha 60 ou 70 anos, aproximadamente, e as incisões, segundo Abbeville, indicam que sacrificara 24 inimigos, adquirindo os nomes correspondentes (Abbeville, *Histoire de la Mission*, fol. 347 v.). In FERNANDES, Florestan. *A função social da guerra na sociedade Tupinambá*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1970, p. 130.

forma subvertida, assim como todos os outros personagens, e as relações entre eles são delirantes.

O poema é predominantemente prosaico, o eu poético está ausente; sua voz tem a função de um narrador que descreve cenas insólitas e satíricas. Este “causo” contado predominantemente no gerúndio com o sentido de ação contínua que esteve em andamento em um passado recente, parece se passar no sítio, a julgar pelas personagens, onde aparece uma roça de milho, locação que é transferida, ao final do poema, para uma floricultura, cenário do ato despudorado do poeta, de mostrar o “cacete”.

Se o *locus* é transferido do sítio para “diante de uma floricultura”, o tempo do poema oscila entre o pretérito perfeito simples, (entrou, ficou, v. 1), o gerúndio (ouvindo, v. 2; desmunhecando, v. 3; querendo, v. 4; servindo, v. 7; falando, v. 10; ficando, v. 11), e o pretérito imperfeito (exibia, v. 12; repartiam, v.14), estando o sentido, ainda assim, preso ao tempo “era uma vez...” da narrativa infantil.

Notemos a organização do poema. Além dos versos estarem todos justificados à esquerda seguindo o primeiro em anti-recuo, podemos ler três partes se levarmos em conta os tempos verbais: passando de fato acabado, mas cujos efeitos permanecem no presente, no primeiro verso, para várias ações ocorrendo no presente que dão o efeito de simultaneidade, entre os versos 2 e 11, e para fatos passados que perduraram muito antes de serem concluídos, na última parte. Entretanto mais divertido é notar o engenho do poeta através do encadeamento das imagens. O tupinambá, que de um selvagem viril e belicoso é transformado em gay, ou seja, um tipo oposto ao Tupinambá retratado pelos primeiros etnógrafos, bravo e canibal. O tupinambá do poema, ouvindo cabisbaixo seu maracatu, é recolocado assim, em um de seus territórios originais –Pernambuco–, e aproximado de uma cultura distante da sua através do maracatu – ritmo que mistura traços da cultura indígena, africana e europeia. Segundo Florestan Fernandes, a homossexualidade tanto masculina, quanto feminina, estava presente nas sociedades

Tupinambá. Mas o “tupinambá” de Piva não é somente homossexual, ele é parte de um movimento contracultural: o *Gay Power*.⁴⁷⁶

O paradoxo de estar gay (feliz) e ao mesmo tempo triste, visualizado no tupinambá do poema, gay, mas cabisbaixo, pode ser relacionado com a epígrafe de Pasolini. O tupinambá “vê” o saci “abichonado”, então o foco da cena passa para o saci: este que, de homem demoníaco, passa a garoto levado, também é gay no poema, e quer, ao contrário de sua versão original, *ser pego*;⁴⁷⁷ mas não de qualquer maneira, ele quer a garrafa do Pedrinho. Neste ponto o poeta utiliza-se de um recurso visual muito perspicaz que é o de pôr a “fala” do saci entre os parênteses: “(me apanha! me apanha!), fazendo um duplo efeito imagético, em que é possível “ver” o saci, através das interjeições atribuídas a ele, preso de fato. Notemos ainda que a “garrafa” assume aqui uma conotação sexual no desejo do saci por Pedrinho.

A cena passa, então, imediatamente para Pedrinho. Descrito como um adolescente que chama a atenção e o desejo do boneco de sabugo de milho, o Visconde de Sabugosa. Pedrinho, como personagem de Monteiro Lobato, mora em São Paulo e passa as férias escolares no sítio de sua avó, a dona Benta. Como Pedrinho, Piva nasceu em São Paulo, e seus pais tinham um sítio no interior onde ele passou férias até

⁴⁷⁶ Este foi o nome dado ao movimento pelos direitos de livre expressão dos homossexuais, iniciado à frente ao *Stonewall Inn* no subúrbio de Nova York. Na década de 1960, havia leis que proibiam manifestações homoafetivas tanto em público como em negócios privados, além de estabelecimentos gays não serem permitidos em Nova York. Em junho de 1969, uma porção de clientes gays que frequentavam o *Stonewall Inn* iniciou um motim contra a perseguição da polícia. Outros homens e mulheres homossexuais logo se juntaram aos clientes do bar que começaram a jogar objetos nos policiais, gritando as palavras “*gay power*”. Após esta, várias outras manifestações com números diferentes de participantes aconteceram por toda Nova York. Este levante foi um dos estopins para o movimento LGBT pelos direitos civis nos Estados Unidos. Em consequência deste acontecimento, o dia 28 de junho passou a ser considerado o Dia do Orgulho Gay. Cf. *Civil rights.org*. Disponível em < <http://www.civilrights.org/archives/2009/06/449-stonewall.html>> Acesso em dezembro de 2014.

⁴⁷⁷ Lembremos que na história de Lobato, o Saci é livre e se move em redemoinhos, raramente se deixa pegar.

os “dez ou onze anos”.⁴⁷⁸ Pedrinho está descrito como um garoto de 14 anos, mesma idade que o poeta diz ter quando começa a ler Platão, como se pode ler no Prefácio-Manifesto. Este relato, contudo, já não pode ser tomado como biográfico, pois aparece no texto ficcional que abre o livro *Corações de hot-dog*. Biográfico, ou não, interessante notar estas relações ativadas na figura do menino Pedrinho, que é, no poema, o personagem principal.

O foco da narrativa/poema passa então para o Visconde de Sabugosa, o personagem mais ridicularizado, novamente não por acaso, já que o Visconde de Lobato, além de ostentar este título de nobreza, era um filósofo, ou, o exemplo de um intelectual, atributos altamente criticados por Piva. O Visconde é colocado em uma situação que beira o banal e o tedioso. Ridicularizado pelos epítetos dados a ele, “bicha/rabugenta & sorumbática”, este personagem marca outro contraste no poema: o humor alegre dos primeiros personagens (o tupinambá, embora cabisbaixo, e o saci), e o ânimo emburrado do Visconde. Seu mau humor é intensificado ainda mais quando lemos a cena na qual é inserido: um compromisso meramente social, um tanto hipócrita e superficial com “amigas” vindas de Parati, cidade colonial, como seus maiôs e seus requintados óculos de “fleur-de-rocaille”⁴⁷⁹ que, de perfume é transformado em marca de “granfinagem”. A conversa sobre o dramaturgo americano, Tennessee Williams,⁴⁸⁰ intensifica o efeito de um pseudointelectualismo que, no limite, parece compor uma fofoca sobre uma celebridade qualquer. Toda a cena em que o Visconde se insere é ostensiva, mas, ao mesmo tempo, fútil – um chá da tarde tupiniquim –

⁴⁷⁸ “A minha infância na cidade foi muito divertida. Por outro lado, havia também aqueles espaços de mata. A fazenda do meu pai, perto de Rio Claro, possuía cento e oitenta alqueires que eu percorria a cavalo. Era uma fazenda imensa, com oito lagos, possuía animais raros, ficava a dois mil metros de altura [!]. Meu pai nos anos sessenta vendeu tudo isso. Ele morreu praticamente sem nada.” In: PIVA, Roberto. Caderno de memórias. Incipit: “Meu nome é Roberto [...]”; Excipit: “[...] marche sobre um abismo”. Arquivo Roberto Piva: IMS-Rio, s. d. (provavelmente de 1994, pelos fatos relatados no texto).

⁴⁷⁹ Criado pelo francês Ernest Daltrof em 1904, o perfume Fleur de Rocaille, tornou-se uma fragrância de luxo, tendo sido citado no filme *Perfume de Mulher* (EUA,1992).

⁴⁸⁰ Criado pelo francês Ernest Daltrof em 1904, o perfume Fleur de Rocaille, tornou-se uma fragrância de luxo, tendo sido citado no filme *Perfume de Mulher* (EUA,1992).

uma composição sarcástica envolvendo o costume inglês do chá das cinco, e um comportamento de aceitação e incorporação colonialista.

Novamente o foco do poema se volta ao Pedrinho “ficando vidrado” no poeta.

(...) & Pedrinho ficando vidrado num poeta
bem depravado que exibia o cacete diante
de uma floricultura onde um cão esquimó
uma codorna & um ratão do banhado repartiam
geléias rotativas

Pedrinho fita “o poeta”, seu olhar está fixo e estupefato. Temos aqui um duplo devir: o devir-pedrinho do autor e, também, o devir-poeta do autor, em que Piva e “um poeta/bem depravado” estão tão mesclados quanto Pedrinho-Piva. Finalmente o poema pausa na cena mais insólita de todas. O poeta, que é um qualquer, cujo atributo atraente, que “vidra”, paralisa o olhar de Pedrinho, é o “cacete” supostamente desnudo. É uma imagem de Priapo, propriamente posto diante de uma “floricultura”, pois que Priapo era o deus-espantalho das hortas e jardins. Aqui o poeta-Priapo cuida do comércio, ou ainda, da partilha das “geléias rotativas” entre os três bichos que aparecem ao final do poema.

Estas geleias psicodélicas, feitas mais por uma Cuca do que pela tia Nastácia, a cozinheira do *Sítio do Pica Pau Amarelo*, partilhadas pelo “cão esquimó”, pela “codorna” e pelo “ratão do banhado”, podem ser lidas como sêmen ou secreções corporais. Dada toda a erotização e homossexualização dos personagens e de suas relações, o final, momento do gozo, quando os olhos entram em “rotação”, quando o poema está mais próximo do chão, na imagem do banhado onde vive o ratão, mais próximo da sua animalidade, na imagem do cão, que cheira o traseiro de seus semelhantes, ali também está o sêmen ejaculado, a urina, as fezes, o sangue, as secreções genitais, transformadas em geleias delirantes. No poema “O próprio Bodidrama respondeu” do livro *Quizumba*, lemos na primeira linha: “Só acredito na geléia genital/ânus solar/azeitona com pimenta”, esta “geléia genital” pode ser lida em relação muito similar às “geléias rotativas” do poema inédito.

Nesta releitura do mundo infantil e bucólico de Monteiro Lobato, Piva traz uma sátira bem-humorada, compondo a partir de sua imaginação erótica esta homossexualização dos personagens masculinos, fazendo-os “saírem do armário”, digamos assim, o que propõe uma outra dimensão de relações entre eles. O curioso e genial do poema é que ao mesmo tempo em que esta “porta” é aberta, os seres de sexualidade “liberta”, que saem de seu lugar de origem, não estão colocados em um ato político, mas ao descrever os personagens em modos afetados e em situações que os ridicularizam (ainda que alguns mais e outro menos), o poema propõe uma releitura anárquica dos contos canonizados de Monteiro Lobato.

Utilizando-se de montagens e linguagem erótica, Piva não está propondo um novo paradigma, mas está investindo na quebra da narrativa lobatiana sem abandonar a dimensão própria do brinquedo, aquele tempo do “era uma vez”; ele apropria-se da cultura (considerando Lobato já como um cânone) para inscrever uma *anarqui-cultura*, onde o ato político é, mais do que a libertação sexual, a resistência contra a colonização dos costumes individuais e contra o poder.

O poema seguinte apresenta mais uma vez esta técnica jocosa de ridicularizar seus personagens. N° “O Arrombadorzinho de 15 anos Arrombado pelo Barão Paraguaio”⁴⁸¹ não encontramos referências literárias, mas referências do cotidiano do poeta, como a marca de brilhantina e o nome do bandido mais procurado na época. Traços do cotidiano são características utilizadas também no modo tradicional de escrever sátira. Os poetas utilizavam palavras populares, gírias e às vezes os nomes das pessoas a quem estava direcionada a crítica. Mais uma vez veremos que esta composição satírica não tem o objetivo de moralizar ou desmoralizar, o riso aqui serve para o jogo – *jocus*.

⁴⁸¹ PIVA, Roberto. *Corações de hot-dog*. Op. Cit., p. 48.

yo tengo el ultimo frasco de glostôra
diz o barão paraguaio coberto de flor
es & de suor bem nanico alisando a
piroca azeitada na cantoneira do céu
celeste perto da fronteira gaúcha o
lhando feito um sátiro cor de chumbo
para os olhos azuis do garoto arromba
dor de cofres (a melhor performance d
este Sete Dedos) sua profissão apime
ntada suas coxas bem brancas sem penu
gem mira como bailo la rumba mejor
que una cucaracha elétrica o garoto
fascinado já tirando a roupa & agarra
ndo o paraguaio pela cintura & virand
o o cu feito lontra até a raiz do pau
guarani cai estrela no meio do pampa
até os dois recuperarem os sentidos c
ai um arco-íris no olho esquerdo do m
emino até os dois perderem os sentidos

Este poema chama a atenção primeiramente pela forma como está posto no papel. Um retângulo monolítico vertical, formando junto com seu título a forma de um T (um T maiúsculo, ou ainda, um *Tesão* como desejo sexual). Se virada a folha de cabeça para baixo, temos uma base de onde se eleva esta estrutura rígida em forma fállica. Este formato “rígido” e fático propriamente determina o corte dos versos. A delimitação retangular que impõe o corte aos versos, não levando em conta a lógica sintática, propõe um *enjambement* mais radical na medida em que o movimento de quebra (o “arrombamento”) aparece não somente no limite do verso, mas também na cisão da palavra. Aqui a possibilidade do *enjambement*, como definição de verso proposta por Agamben,⁴⁸² é extrema e ilimitada.

De modo similar ao poema anterior, há um encadeamento de imagens altamente eróticas que determinam a relação entre o Barão paraguaio e o garoto arrombador de cofres. Novamente é uma relação homoerótica, porém mais explícita.

Na primeira linha do poema o poeta compõe como que uma narrativa, inserindo a fala do personagem em discurso direto e, logo em seguida, coloca-se como narrador, descrevendo a cena em que o Barão aparece.

yo tengo el ultimo frasco de glóstora
diz o barão paraguaio coberto de flor

Após o convite insinuante do Barão estrangeiro dirigido ao arrombadorzinho, entre as linhas 2 e 6, lemos a descrição deste personagem, aparentemente nu, coberto de “flores & suor” em gestos obscenos “alisando a piroca azeitada”, com sua Glostora, que de brilhantina serve como lubrificante para o corpo. É dia, e eles estão em algum lugar que faz fronteira com o Rio Grande do Sul – “(...) na cantoneira do céu/celeste perto da fronteira gaúcha (...)” –, e o Barão

⁴⁸² Cf. AGAMBEN, Giorgio. O fim do poema. Revista **Cacto**, Curitiba, n.1, agosto de 2002, p. 145.

paraguaio fita o arrombadorzinho com olhos libidinosos, “olhando feito um sátiro cor de chumbo”. Um olhar de sátiro expressa desejo, é um olhar imoral convidando para o jogo do sexo, como o sátiro no primeiro plano do quadro de Rubens.⁴⁸³

Também ligado a Dionísio, este sátiro-barão sedutor, rodeado de flores está posto, em um contexto fescenino, ridicularizado em sua descrição, não somente por ser pequeno, “bem nanico”, nem somente por estar “alisando a piroca”, mas pelo conjunto todo da cena. O olhar de *sátiro* do Barão paraguaio remete instantaneamente à *sátira*, modalidade literária, como vimos, ligada à paródia, utilizada para criticar instituições ou pessoas em uma espécie de censura dos males da sociedade ou dos indivíduos geralmente em posição de poder. A sátira ri de pessoas e



⁴⁸³ *Dois Sátiros* (1618-19), Peter Paul Rubens. Alta Pinakothek, Munique.

Vale lembrar dos sátiros de Borges: “Assim os chamaram os gregos; em Roma lhes deram o nome de faunos, pãs e silvanos. Da cintura para baixo eram cabras; o corpo, os braços e o rosto eram humanos e peludos. Tinham pequenos cornos na testa, orelhas pontiagudas e nariz encurvado. Eram lascivos e bebedores. Acompanharam o deus Baco em sua alegre conquista do Indústão. Armavam emboscadas para as ninfas; adoravam dançar e tocavam flauta com destreza. Os camponeses os veneravam e lhes ofereciam as primícias das colheitas. Também lhes ofereciam ovelhas em sacrifício. // Um exemplar dessas divindades menores foi capturado numa caverna da Tessália pelos legionários de Sila, que o levaram até seu chefe. Emitia sons inarticulados e era tão repulsivo que Sila imediatamente ordenou que o devolvessem às montanhas. // A memória dos sátiros influenciou a imagem medieval dos diabos.” BORGES, Jorge Luis. O livro dos seres imaginários. Trad. Heloisa Jahn. São Paulo: Companhia das Letras, 2007, p.187.

assuntos supostamente sérios para denunciar, em atitude ofensiva, e atacar a hipocrisia da sociedade. Entretanto a sátira apresentada no poema está muito mais ligada à irreverência do mito do Sátiro, pois ao ridicularizar o Barão paraguaio, o poeta mantém uma postura não reverente ao poder. Enfim, parece ser que, somente com a palavra “Barão”, posta em contraposição com os epítetos “bem nanico”, “coberto de flores & suor” e “paraguaio” (que para nós, brasileiros, tem uma conotação de produto falsificado ou contrabandeado e de baixa qualidade), a composição do personagem imprime no poema um tipo de ironia.

Para Bataille, a literatura erótica, em suas longas descrições de estados deleitosos, sugere geralmente imagens atrativas, contudo, sempre intervém alguma “irregularidade”, angustiante ou risível. E “el principio de dicha irregularidad reside en la desnudez, que puede ser risible, y que también puede ser angustiante.”⁴⁸⁴

A partir da linha 7, em que aparece o garoto arrombador de cofres, o tom do poema muda de burlesco para ameno e o garoto é descrito através de características “clássicas” de beleza, os olhos azuis e suas coxas bem brancas. Nesta parte (entre as linhas 6 e 11), há também uma contradição que se dá entre a cor alva, sinônimo de pureza, luz e paz, com a “profissão” de ladrão de cofres. Esta profissão de risco insere o garoto em uma vida de crime valorizada como uma “profissão apimentada”, o que é um valor positivo no universo poético de Piva. À descrição do garoto que determina seu nome, o poeta adiciona uma informação entre parênteses “(a melhor performance desde Sete Dedos)”: Sete Dedos era o codinome do bandido Benedito de Lima César, conhecido como um dos mais hábeis batedores de carteira de São Paulo na década de 1950.⁴⁸⁵ Notemos também a ambiguidade no epíteto “arrombador de cofres”, que, além de se referir ao ofício transgressor do garoto, refere-se também, em linguagem popular, àquele que sodomiza com violência.

⁴⁸⁴ BATAILLE, Georges. *La felicidad, el erotismo y la literatura*. Op. cit. p. 103.

⁴⁸⁵ Cf. FREITAS Jr, Osmar. Sete Dedos, Meneghetti e Homem do Saco, nomes que faziam as crianças ficarem arrepiadas de medo. *Revista Brasileiros*, 23 de maio, 2013. Disponível em: <<http://brasileiros.com.br/2013/05/pesadelo-paulistanos/>> Acesso em setembro de 2014.

Nas linhas 11 e 12 entra, mais uma vez, a “fala” do Barão paraguaio.

gem mira como bailo la rumba mejor
que uma cucaracha elétrica o garoto

Novamente em tom burlesco, o Barão é colocado em uma cena ridícula, que se colada à descrição anterior, beira o esdrúxulo. Ele agora dança e chama atenção do garoto para sua dança “*caliente*”; o Sátiro-Barão paraguaio dança rumba, ritmo cubano de origem africana. “Bailando” “mejor que una cucaracha elétrica”, temos aqui a alusão à tradicional canção mexicana “La Cucaracha”. Esta canção do gênero *corrido* foi muito popular no México durante a revolução no início do século XX, por se prestar a inúmeras versões que ironizavam as personalidades políticas na época.

Toda esta *mescolanza* atrai o garoto; ele fica fascinado, como o Pedrinho “vidrado” do poema anterior. Mas o pivete age, se desnuda e se oferece ao Barão paraguaio. Embora o título do poema nos informe que o Barão sodomiza o garoto, a cena em que se dá o coito (entre as linhas 13 e 15)

fascinado já tirando a roupa & agarra
ndo o paraguaio pela cintura & virand
o o cu feito lontra até a raiz do pau

não é clara, as posições (ativo e passivo) dos dois personagens entram também em uma espécie de *mescolanza*, algo, aliás, presente em todo o poema: a justaposição de contrários ou o nivelamento de elementos altos e baixos é uma dentre as técnicas utilizadas na sátira tradicional e incorporadas no procedimento de Piva.

A partir desta cena, o tom do poema muda novamente; passa da hilária rumba do Barão “nanico” para o êxtase do intercuro sexual e seu ápice. Aparecem então as “estrelas”, são estrelas cadentes que parecem trazer consigo uma fração de noite no meio do “céu celeste” do dia, trazem também uma fração de êxtase que dura o tempo de uma linha do poema, tão logo os personagens recobram os sentidos. Mas no fim do poema o sentido que perdura é o sem sentido, novamente com uma queda,

agora de um arco-íris (notemos a conotação homossexual novamente) diretamente no olho do menino (novamente a imagem do olho, o olho do cu), o movimento claramente erotizado em que o “olho” é atravessado verticalmente por este arco-íris paraguaio, movimento de tal intensidade que desgarra os sentidos dos dois amantes.

Embora o poema deixe, ao final, uma imagem de êxtase, conceito que, como vimos anteriormente, traz inúmeras implicações e desdobramentos (religião, amor, morte), a maior parte de sua extensão está dedicada ao ridículo, ao riso-horror, algo como o desespero diante da crueza da realidade. Para Nietzsche rir é “ter alegria com o mal dos outros, mas com boa consciência”,⁴⁸⁶ ou seja, rir do outro sem culpa, com leveza. O riso é em Nietzsche uma espécie de inseticida, um veneno que afasta tanto a autopiedade, quanto a vaidade do ser humano de se saber dono de um intelecto ímpar diante da natureza. Nietzsche afirma em outro de seus aforismos que:

O intelecto é, na grande maioria das pessoas, uma máquina pesada, escura e rangente, difícil de pôr em movimento; chamam de “levar a coisa a sério”, quando trabalham e querem pensar bem com essa máquina (...). A graciosa besta humana perde o bom humor, ao que parece, toda vez que pensa bem; ela fica “séria”!⁴⁸⁷

Embora o próprio ato de poetar seja trabalho do pensamento enquanto esfera de horror, o esforço aqui é justamente liberar esta arte da seriedade que a envolve, mostrando objetivamente que esta “profusão de formas inúteis” que é o jogo poético, “não tem finalidade, nem razão”, como nos ensina Bataille.⁴⁸⁸

⁴⁸⁶ NIETZSCHE, Friedrich. *A gaia ciência*. Trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2012, p. 156.

⁴⁸⁷ NIETZSCHE, Friedrich. *A gaia ciência*. Op. Cit., p. 192.

⁴⁸⁸ BATAILLE, Georges. Estamos aqui para jugar o para ser serios?. In *La felicidad, el erotismo y la literatura*. Op. cit., p. 186.

No poema “Cheio de mumunhas”⁴⁸⁹ a sátira está direcionada para o jogo da conquista homossexual que parece esbarrar em uma vontade de disfarce.

Cheio de mumunhas
vinha desmunhecando o garoto
matusquela
Foda-se disse
numa gíria de prato-feito
Chupou minha rôla num
mitório repleto de Navalhas
Soltou as tranças &
piscou para o Furor
da Noite Agradecido

Este breve poema é composto de dez versos livres reunidos em uma estrofe. Apresenta duas cenas interligadas em uma relação de causa e efeito, em que o desdém inicial do garoto, proferido na palavra “Foda-se”, em direção ao eu poético, torna-se atrativo tanto para a relação sexual que se dá em seguida quanto para afirmar a tentativa de ocultamento da condição de homossexual, ou de michê, do garoto.

O eu poético, inserido na cena, descreve os modos de um garoto e sua linguagem informal descrita como “gíria de prato-feito”, aludindo a uma maneira cotidiana e baixa de falar, à gíria da rua. O eu poético também emprega gírias ao descrever o garoto doido e afetado que vai ao seu encontro (“vinha”) expressando artimanhas como uma espécie de ritual de paquera. Ainda que o garoto expresse desinteresse pelo poeta, o

⁴⁸⁹ PIVA, Roberto. *Corações de hot-dog*. Op. cit., p. 19.

verso 6 (“Chupou minha rola num”) revela talvez sua verdadeira intenção. Neste instantâneo, Piva satiriza seu garoto do modo como satirizou o Barão paraguaio, evidenciando seus defeitos: o de ser vigarista (“cheio de mumunhas”), maluco (matusquela) e falar feio (“foda-se”). Não há aqui uma intenção de confronto político, mas um jogo, uma ironia com o fato de o garoto expressar rejeição no primeiro momento, mas acabar cedendo à felação com prazer, o que se insere no fingimento próprio do jogo amoroso.

A cena da felação, que se dá sem maiores rodeios, está inserida em um mictório “repleto de Navalhas”. Este local, segundo Nestor Perlongher, configura-se, no negócio da prostituição viril, como um dos lugares mais vis de “engate homossexual”, e os michês que se prostituem ali, “têm o status mais baixo na escala social do negócio”. Perlongher explica que a “pegação de mictório” é uma prática despersonalizada e envolta em muito silêncio e perigo, pois está sempre sujeita a irrupções policiais. Talvez, por isso mesmo, seja um cenário privilegiado para a imaginação devassa de Piva. Perlongher cita um trecho do texto “Caçando eirá no meio da cabunga”, de José Luiz de Toledo,⁴⁹⁰ o qual reproduzo:

Um espetáculo indescritível, só vendo mesmo. Os rapazes nesses lugares podem ser vários, comprometedores ou não. Podemos adotar, conforme o astral, só a via voyeurística. Também podemos assistir, tocar, ser tocados, chupados, chupar, gozar, ser esporrados; ou laçar e içar alguém para aragens mais tranquilas.⁴⁹¹

Ao final do poema, seguindo o procedimento do poema anterior, o garoto é colocado em uma atmosfera de êxtase e felicidade, expressando contentamento com sua realidade noturna e delirante. A imagem deste michê de mictório, deste lúmpen, aparece no breve poema como uma destas paixões fugazes e baratas; estes garotos com “corações de hot-

⁴⁹⁰ Texto publicado na revista *Lampião* em 26 de julho de 1980.

⁴⁹¹ PERLONGHER, Néstor. *O negócio do michê: a prostituição vil em São Paulo*. São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo, 2008, p. 178.

dog”, geralmente pobres, que se vendem por um lanche ou por um LP do Vivaldi.⁴⁹²

Este *poema-flash* é repleto de rimas internas e composto de três breves pausas. As rimas se dão pela aliteração do som da letra M, na sequência “mumunhas”, “desmunhecando”, e “matusquela”; na aliteração do som S “foda-se” e “disse”; no som das letras R e T na sequência “gíria de prato-feito”; logo após temos novamente aliteração dos sons M, N em palavras intercaladas: “Chupou *minha* rola *num/mictório*”; as duas palavras que seguem no verso 7, “repleto” e “Navalhas” apresentam aliteração do som L; aliteração do som T em “Soltou as tranças” e, finalmente, aliteração do som P nas palavras “piscou para”. Severo Sarduy nos lembra que a aliteração não tem qualquer outro resultado a não ser mostrar o próprio trabalho fonético e nesta operação paródica, “nenhuma outra leitura se esconde necessariamente sob a aliteração, sua pista não remete senão a si mesma, e o que sua máscara mascara é precisamente o fato de não ser mais que uma máscara, um artifício e um divertimento fonético que são seu próprio fim.”⁴⁹³

As breves pausas estão entre o terceiro e quarto versos, entre o quinto e o sexto versos, e entre o sétimo e oitavo. Estas pausas determinam a sequência dos acontecimentos: a aproximação do garoto, sua fala dirigida ao eu poético, a felação dentro do mictório e, finalmente, a alegria da recompensa. Há um movimento de aproximação e afastamento. As palavras “Cheio”, “Foda-se”, “Chupou” e “Soltou” parecem determinar, ainda que sem pontuação, o início de cada nova unidade semântica, ao passo que “Navalhas”, “Furor”, “Noite” e “Agradecido”, destacadas em letra maiúscula, são palavras que dão ao poema um tom violento, cortante; uma noite frenética, ao mesmo tempo excitante, delirante, propícia para o garoto que quer, como qualquer garoto, um bem material.

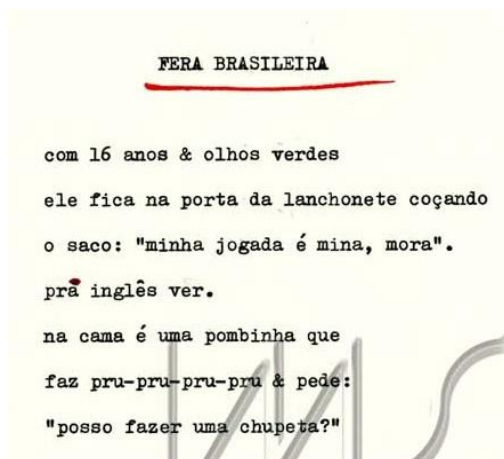
Assim, o poeta joga muito com a sonoridade das palavras envolvendo o garoto que acaba sendo a peça de seu brinquedo-poema,

⁴⁹² Segundo relato de Antonio Zago na entrevista que me concedeu em novembro de 2014.

⁴⁹³ SARDUY, Severo. *Escrito sobre um corpo*. Trad. Lígia Chiappini Moraes Leite et. al. São Paulo: Perspectiva, 1979, p. 73.

mostrando com bom-humor um jogo de conquista entre um michê e seu cliente.

No poema “Fera brasileira”⁴⁹⁴ o poeta aborda o ocultamento do homossexualismo como tema da sátira.



Para fechar o grupo de poemas que podem ser lidos como satíricos, este é bastante semelhante ao poema anterior, focado em um personagem somente e colocado em um contexto similar.

Este breve poema, escrito em sete versos, apresenta uma cena descrita pelo eu poético presente nela implicitamente. Este instantâneo aborda um comportamento hipócrita com o próprio homossexualismo quando, na tentativa de esconder o desejo pela pessoa do mesmo sexo, o personagem acaba sendo ridicularizado pelo gesto exageradamente

⁴⁹⁴ PIVA, Roberto. *Corações de hot-dog*. Op.Cit., p. 42.

másculo, “coçando/o saco”, e pela gíria reforçando a suposta heterossexualidade: “minha jogada é mina, mora”.

A instantaneidade do poema mostra, sem rodeios, o outro lado desta “fera” de “16 anos & olhos verdes”, o lado que o poeta revela como se só ele soubesse, como se revelasse um segredo ao leitor. A partir do quinto verso, em tom zombeteiro, a descrição do garoto, que passa da rua para a cama, é composta em metáfora, ele “é uma pombinha”. A palavra no diminutivo contribui para o tom satírico e o uso da onomatopeia “pru-pru-pru-pru”, colocada em uma sequência de aliterações – “pombinha”, “pru-pru-pru-pru”, “pede”, “posso” –, parece intensificar a “doçura” libidinosa do comportamento do garoto na cama, em contraponto com sua atitude máscula, na rua. O procedimento neste poema apresenta similaridade com o poema anterior, no entanto, como o eu poético não se coloca na cena, o movimento de atração e distanciamento é substituído pelo de velar e desvelar a condição do garoto. Aqui a “fala” do garoto entra em cena duas vezes: “minha jogada é mina, mora” e “posso fazer uma chupeta”; enquanto na primeira o garoto diz que gosta de mulher, na segunda fala, ele se oferece para uma felação (como no poema anterior), mostrando a contradição entre um contexto e outro.

A palavra “Fera” no título do poema encerra uma ambiguidade muito propícia para a composição. Fera é bicho, um animal feroz, selvagem; no contexto do poema esta “Fera brasileira” tem o sentido de alguém exímio no que faz, um sabichão, um malcriado sem deixar de ter um toque selvagem. A burla está, enfim, em chamar o garoto de “Fera” e descrever seu comportamento como uma “pombinha”.

Vimos neste conjunto de poemas que o poeta preza pelo aspecto risível destas relações, quando utiliza composições satíricas tendo como foco tanto as maneiras dos garotos quanto costumes conservadores. Sua sátira não é tanto política quanto direcionada à denúncia de comportamentos hipócritas entre os próprios personagens que compõe, ainda que utilize traços de cultura popular, ao fazer referência ao bandido Sete Dedos, à canção mexicana *Cucaracha*, ao utilizar gírias próprias e impróprias do universo gay e finalmente ao se apropriar dos personagens da obra de Monteiro Lobato desenvolvendo algo que chamei de *anarquicultura*.

Por meio do jogo de palavras, sons e imagens e da utilização de cânones da literatura, que formam seu repertório de referências, o poeta opera reconstituições, deslocamentos, descontextualizações e reapropriações baseadas principalmente em imagens eróticas, mantendo sua poesia em um lugar paradoxal que afirma uma cultura (no sentido do conhecimento das artes – literatura, música, artes plásticas) ao mesmo tempo em que potencializa a anarquia ao desmontar formas literárias e normas de comportamento, apostando na liberdade genuína do sujeito e na primazia do desejo.

Experiências com uma linguagem delirante

Os poemas reunidos nesta última seção de análises nos mostram, em primeiro plano, a aproximação do poeta a uma linguagem delirante ou, uma experiência surrealista de linguagem. São alguns dos poemas mais obscuros do livro. Deles é quase impossível conceber alguma leitura provável a não ser que sejam considerados na extrema liberdade de imaginação, pois são compostos de imagens que aproximam realidades distantes postas em lugares deslocados. Uma “experiência surrealista” de linguagem é um termo utilizado por Eliane Robert Moraes, em seu livro *O corpo Impossível*, para designar toda a arte desenvolvida sob as concepções de surrealismo que foram se desdobrando desde os primeiros artistas desertores do grupo liderado por André Breton, até as composições artísticas posteriores à dissolução do grupo.⁴⁹⁵

Assim, antes de apresentar os poemas de *Corações de hot-dog* em que podemos identificar um tipo de linguagem delirante, algumas observações são apropriadas.

Em seu livro *O começo da busca: o Surrealismo na poesia da América Latina*, Floriano Martins apresenta uma reunião de poetas cujos

⁴⁹⁵ Cf. MORAES, Eliane Robert. *O corpo impossível: a decomposição da figura humana: de Lautréamont a Bataille*. Op. cit.

trabalhos são considerados por ele um importante e fundamental registro de atividades ligadas ao surrealismo na América Latina. Martins refuta a ideia de que o Surrealismo esteja vinculado a um tempo histórico determinado, e que os trabalhos ligados a esta estética que apareceram após a década de 1960 (Breton morre em 1966) sejam rotulados como “Parassurrealismo” ou “tardo-Surrealismo”. Contra este “precário entendimento”, o autor observa a “sobrevivência” genuína do Surrealismo:

Não nos esqueçamos de que o Surrealismo que se enraíza pela poesia feita na América Latina assume um corpo próprio e se mantém inteiramente vivo, seja pela continuidade de livros que seguem publicando alguns (...) poetas (...), como pelos incontáveis desdobramentos que permite e que encontram lugar em novos autores confirmando a ideia de um movimento incessante.⁴⁹⁶

Assim como Floriano Martins, Michael Löwy refuta a necessidade de dar um fim ao Surrealismo após a morte de Breton. Embora o movimento tenha sido localizado no espaço e no tempo (França, 1924 – primeiro manifesto do Surrealismo, a 1966 – morte de André Breton) como uma vanguarda histórica permeada de conflitos políticos, a liberdade imaginativa e vocabular espargida pelo movimento foi incorporada e experimentada por inúmeros poetas após a tentativa de seu banimento, tanto na Europa quanto fora dela.

Entre os poetas apresentados na antologia de Floriano Martins que continuaram suas experiências estéticas com o surrealismo está Roberto Piva. Michael Löwy, por sua vez, lista manifestações de

⁴⁹⁶ MARTINS, Floriano. *O começo da busca: O Surrealismo na poesia da América Latina*. São Paulo: Escrituras Editora, 2001, p. 49. Embora os poetas elencados por Martins sejam pouco conhecidos por leitores brasileiros, como Aldo Pellegrini, César Moro, Enrique Molina, Emilio Adolfo Westphalen, entre outros, o que interessa aqui é a questão da permanência do surrealismo na América Latina, ou seu desdobramento, movimento em que Martins localiza a produção poética de Piva, e cuja entrevista com o poeta está inserida como amparo crítico para pensar a sobrevivência de uma abordagem surrealista, ainda que diferente daquela estabelecida por Breton.

surrealistas parisienses nos anos 1990, assim como atividades semelhantes em Praga, Madri, Estocolmo, Chicago, Leeds e São Paulo. O autor observa o reaparecimento das revistas literárias como materialização das atividades entre os grupos⁴⁹⁷ e explica que “Quanto a Madri, Estocolmo e São Paulo, é a primeira vez que conhecem uma atividade surrealista coletiva.”⁴⁹⁸

No texto “O surrealismo depois de 1969”, Löwy menciona o “grupo” de São Paulo *en passant*, sem dar detalhes. Sabemos do apreço de Piva tanto pelos escritos surrealistas de Breton, Louis Aragon, Antonin Artaud, Salvador Dalí, ou Jacques Rigaut entre os autores mais recentes,⁴⁹⁹ e de sua breve participação em um grupo nunca efetivamente institucionalizado (nem por uma revista, que fosse) com Claudio Willer, Sergio Lima, entre outros, mas certamente não é o mesmo grupo a que Löwy se refere.

Foi Sergio Lima quem se empenhou, na década de 1960, em constituir ou manter um “grupo” surrealista em São Paulo, com publicações (das quais Piva não chega a participar, como nos esclarece Claudio Willer⁵⁰⁰) e intervenções artísticas. Em seu artigo “Surrealismo

⁴⁹⁷ Além da revista *SURR* de Paris, foram lançadas a *Analogon* de Praga, *Salamandra* em Madri, *Stora saltet* de Estocolmo, *Arsenal* de Chicago e *Manticore* em Leeds. Cf. LÖWY, Michael. *A estrela da manhã: surrealismo e marxismo*. Trad. Eliana Aguiar. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002.

⁴⁹⁸ *Ibidem*, p. 103.

⁴⁹⁹ Alguns dos livros de escritores que fizeram parte do movimento francês estão entre os quase mil exemplares consultados, dos cinco mil da biblioteca privada de Piva. São: *Les Surréalistes* de Philippe Audoin (Éditions du Seuil, 1973), *Sí* de Salvador Dalí (Editorial Ariel, 1977), *Agence générale du suicide* de Jacques Rigaut (Le Terrain Vague, 1967), *Surrealismo frente ao Realismo Socialista* de André Breton & Louis Aragon (Tusquets, 1973) e *Mensagens revolucionárias* de Antonin Artaud (& etc, 1980).

⁵⁰⁰ Sobre o “suposto” grupo surrealista paulista, Willer anota erros cabais em datas e informações passadas por Sergio Lima em seu livro *A aventura surrealista*. Willer critica as afirmações de Lima do ponto de vista de alguém que teria feito parte do grupo: “Daqui para a frente, tratarei o assunto de modo detalhado, diante do risco de alguém acreditar em tudo o que Sergio afirma, e uma versão como essa acabar indo parar em algum manual de história da literatura, ou de movimentos culturais do século XX no Brasil, disseminando informação falsa. Vamos ao que ele relata (...): “*Voltando de Paris para São Paulo em 1962, passei a me reunir com os poetas ditos “novíssimos” (estreados que eram editados na série “novíssimos”, por Massao Ohno). Logo organizamos, Roberto Piva, Claudio Willer e eu, uma central ou núcleo de debates sobre*

e marxismo? (Seguido de comentários sobre Surrealismo no Brasil)” publicado na revista eletrônica *Agulha*, Claudio Willer declara que:

o Surrealismo. (...) Logo temos os três primeiros livros publicados por nossa turma, os quais passam a ser centro das discussões (e disputas) principais entre nós: Paranóia (lançado no final de '62), do R. Piva; Amore, de S. Lima (editado em '63, com textos de '59 e '60); e, pouco depois, no começo de '64, Anotações para um Apocalipse, de C. Willer (onde se encontram as primeiras reflexões de Willer em relação à beat generation e suas implicações literárias). Anotações é lançado com um segundo livro de Piva, o Piazzas (1964), o qual, escrito em '63 portanto, já sinalizava, por assim dizer, um diapasão distinto de seu primeiro livro de poemas, o Paranóia. Cumpre salientar que começavam, então, a se formar certas distâncias entre a perspectiva surrealista, de uma atuação específica, e aquela mais descompromissada, pretendida pelos demais nomes da turma. (...) Embora não tenha prosseguido enquanto grupo, essa turma era, digamos assim, o gérmen do primeiro grupo surrealista que iria se formar logo depois, fins de '64, com novas participações e amigos do Rio de Janeiro.

E chega ao seguinte: *Sucedendo a este núcleo inicial, e em função de divergências que passam a ter um certo vulto (sobretudo por parte de Piva e Willer, mais preocupados com a beat generation e o pop art), assumo de vez a liderança e, com as novas aderências de Fiker e Leila Ferraz, mais Zuca Saldanha e Paulo Antônio Paranaguá, vindos do Rio de Janeiro, organizo o primeiro grupo surrealista S.Paulo/Rio, cuja vida breve - 1965 a 1969 - não deixou de ser pródiga de realizações.*

Acontece que essas datas estão erradas. *Paranóia* foi lançado em abril ou maio de 1963, e não em 62. Sergio nos foi apresentado por Roberto Piva *depois* disso, não me lembro se em maio ou junho de 1963 - fazia frio e garoava naquela noite que se estendeu pela madrugada afora, em que pela primeira vez nos reunimos. Enfim, *Paranóia* de Roberto Piva não tem qualquer relação com atividades surrealistas por iniciativa de Sergio Lima. Tudo o que há de surrealismo na poesia de Piva (bastante) é por conta dele mesmo, sem dever nada a Sergio ou a quem for, exceto à sua condição de leitor voraz e a sua inquietação e talento.

E a publicação de *Piazzas* de Piva e do meu *Anotações para um Apocalipse* foi em outubro de 64. A versão de que nós dois, Piva e eu, nos afastamos de surrealismo porque passamos a nos interessar por *beat*, é ficção pura. Tanto comprávamos *La Brèche* na Livraria Francesa (entre muitas outras coisas) quanto recebíamos as edições *beat* da City Lights, vindas de San Francisco; e isso bem antes de Sergio Lima entrar em cena. Quando nos procurou, sabia disso. A descoberta epifânica de Allen Ginsberg é evidente já na *Ode a Fernando Pessoa* de Piva, do final de 1961 ou começo de 1962. Há intertexto de Ginsberg em Piva em *Paranóia*, obra especialmente importante, que aos poucos vai sendo reconhecida como marco de renovação da poesia brasileira. *Piazzas*, justamente, poderia ser tido como obra mais "surrealista" de Piva, se interessasse catalogar desse jeito. Enfim, quanto a Roberto Piva e a mim, vínculos com surrealismo são aqueles apontados na bibliografia crítica e principalmente no que temos a dizer e já dissemos a respeito.” In: WILLER, Claudio. “Surrealismo e marxismo? (Seguido de comentários sobre Surrealismo no Brasil)”. *Revista Agulha*, Fortaleza – São Paulo, n. 37, janeiro de 2004. Disponível em <<http://www.jornaldepoesia.jor.br/ag37willer.htm>> Acesso em janeiro de 2015.

O grupo, com reuniões regulares em um bar, durou alguns meses. Logo depois do necrológio distribuído na abertura da Bienal de São Paulo, em 1963, dispersou-se. Mas continuamos a nos encontrar, inclusive para falar de surrealismo. E, em 1965, houve reuniões regulares no ateliê de Wesley Duke Lee. A propósito, ser detido pela polícia e ir parar em delegacia, isso não seria atividade surrealista? Em 1965, viajamos - Piva, Sergio, Argos Machado e eu - até Nova Friburgo, no estado do Rio de Janeiro, a convite de um grupo de Cataguazes de tendência anarquista, encabeçado por Paulo Bastos Martins, que nos foi apresentado por Sergio, para participar de manifestações, que incluíam projeções de *L'Age d'Or*, encenações de Ionesco, desconstruindo-o, exposição de quadros, venda de livros. Houve emissões radiofônicas que alarmaram a cidade, fazendo que a programação desaguasse na delegacia local.⁵⁰¹

Em acordo com a observação de Floriano Martins de que a poesia surrealista na América Latina se mantém assumindo um corpo próprio, o surrealismo em Piva “sobrevive” no uso de uma *linguagem delirante* que se configura de inúmeras maneiras distintas ao longo de toda sua obra publicada. Mais do que composições baseadas em uma escritura automática surrealista, o que se pode ler em alguns poemas do inédito de Piva é um procedimento focado no uso, ou experimentação, de uma linguagem *delirante*.

Remo Bodei, em seu livro *As lógicas do delírio*, explica que esse tipo de lógica do pensamento e da expressão deve ser entendida como “modalidades específicas – embora anômalas – de articulação das percepções, das imagens, dos pensamentos, das crenças, dos afetos ou dos humores de acordo com princípios próprios, que não seguem os critérios da argumentação e da expressão compartilhadas por uma dada

⁵⁰¹ Idem.

sociedade.”⁵⁰² A partir de suas observações claramente baseadas em estudos psicanalíticos, Bodei afirma ainda que:

(...) o delírio é altamente metafórico, porque fecunda e híbrida ideias e imagens muito distantes entre si, segundo intenções analógicas subjetivas, produzindo, às vezes, efeitos poéticos involuntários, mas, como maior frequência, aproximações excêntricas ou absurdas.

E mais adiante completa:

O delírio mostra-se, mais uma vez, como um delirar, um ir além da leira, um excesso de consciência, verdade, evidência, coerência sobre o qual agiram redutores e filtros convencionais.⁵⁰³

Sabemos que, no caso desta poesia, não há “efeitos poéticos involuntários”, mas uma prática proposital de enfrentamento da realidade convencional. Salvador Dalí, ao propor o “Método paranoico crítico”, refuta primeiramente a passividade na recepção e reprodução automática das imagens durante a vigília, preconizadas pelo surrealismo, para introduzir (pelo seu método) uma “atitude ativa, sistemática, organizadora, cognoscitiva, desses mesmos fenômenos [as imagens surrealistas], considerados como fenômenos associativos, parciais e significativos, no domínio autêntico de nossa experiência imediata e prática da vida.” Dalí define seu método, similar a uma lógica do delírio, estudada por Remo Bodei, como: “Atividade crítico-paranoica: método espontâneo de conhecimento irracional baseado na associação crítico-interpretativa de fenômenos delirantes.”⁵⁰⁴

⁵⁰² BODEI, Remo. *As lógicas do delírio: razão, afeto, loucura*. Trad. Letizia Zini Antunes. Bauru, SP: EDUSC, 2003, p. 15.

⁵⁰³ Ibidem, pp. 107-108.

⁵⁰⁴ DALÍ, Salvador. *Sim, ou a paranoia: métodos crítico-paranoico e outros textos*. Trad. Denise Vreuls. Rio de Janeiro: Artenova, 1974, ambas citações da p.19.

A diferença fundamental entre o método paranoico-crítico e a lógica do delírio está na relação com a realidade. Enquanto Dalí afirma ser possível passar significados novos e objetivos do irracional, próprios do “mundo do delírio ao plano da realidade” de forma tangível, Bodei explica que o sujeito delirante exclui o “mundo velho”, ou seja, a realidade empírica, para ser substituído por um novo mundo todo seu, onde esta realidade diferente não “apresenta os mesmos impedimentos para a satisfação dos desejos.”⁵⁰⁵ Mais adiante ele afirma que:

Dado que a realidade, entendida como “categoria do vivido”, é uma conquista da evolução psíquica (...), o sujeito delirante incita, escandalosamente, todos à regressão. Em lugar de manter, ele próprio, o contato com o mundo compartilhado, pretende que os outros compartilhem seu mundo.⁵⁰⁶

Importante observar que enquanto Bodei investiga o raciocínio de um sujeito mentalmente enfermo, Dalí está propondo um raciocínio artístico para lidar com as imagens delirantes do pensamento.

A própria etimologia da palavra “delírio”, como mostra Bodei, “deriva de uma metáfora camponesa”, que seria o ultrapassamento da lira, ou seja, *de-lirar* é ir além da leira, dos sulcos feitos na terra pelo arado. Notemos a ligação com a própria poesia e com o conceito de *enjambement* figurado nas curvas feitas pelo arado como continuação do sulco que é, no caso da poesia, uma metáfora para a continuação do verso. A terra arada onde o poeta delira é o poema, dentro de determinados limites (linguísticos e formais) embora possa parecer que ele extrapole, indo “além da leira”. Assim explica Bodei:

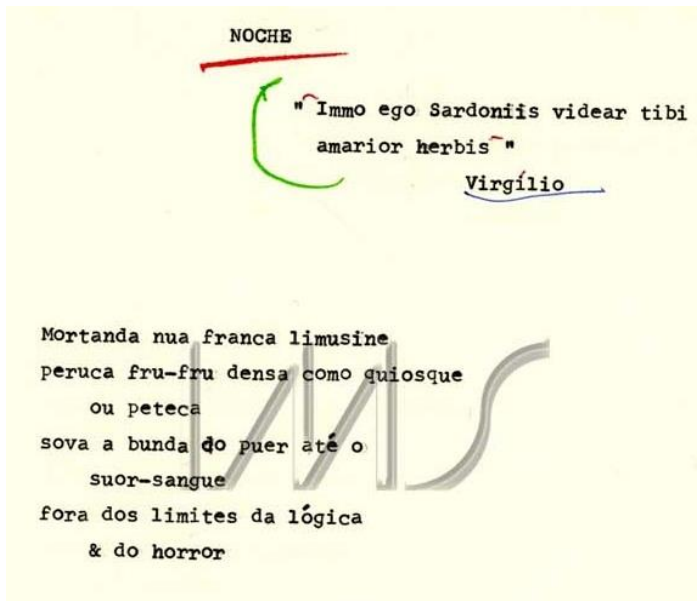
Delírio é uma palavra que deriva de uma metáfora camponesa, do ato de de-lirar, de ultrapassar a lira (leira), o canteiro entre os dois sulcos. A ideia de sair da semeada inclui as conotações relevantes da

⁵⁰⁵ BODEI, Remo. *As lógicas do delírio*: razão, afeto, loucura. Op. cit., p.44.

⁵⁰⁶ *Ibidem*, p. 47.

esterilidade e do excesso. Assim como Ulisses fingia-se de louco arando a areia, o sujeito delirante esforça-se inutilmente para tornar cultivável um terreno que não dá frutos, dando as costas para os férteis campos da razão.⁵⁰⁷

Ainda que a utilização de imagens delirantes como procedimento poético possa ser vislumbrada em vários dos poemas de *Corações de hot-dog*, inclusive os analisados anteriormente, apresentarei, em seguida, três poemas onde este procedimento pode ser mais claramente identificado. Vejamos como um tipo de linguagem delirante é empregada no poema “Noche”:⁵⁰⁸



⁵⁰⁷ Ibidem, p. 15.

⁵⁰⁸ PIVA, Roberto. *Corações de hot-dog*. Op. cit., p. 56.

Com mais uma referência a Virgílio na epígrafe “Immo ego Sardonis videri tibi amarior herbis”,⁵⁰⁹ o pequeno poema de sete versos apresenta imagens desatadas, já uma mudança considerável, se lembrarmos que em todos os poemas anteriores sempre havia algum tipo de aproximação semelhante, fosse na linguagem, fosse na unidade semântica.

Do primeiro verso “Mortanda nua franca limusine”, composto de aliterações do som *an* e das letras *m* e *n*, não podemos tirar propriamente um sentido. “Mortanda” parece ser uma “morta que anda”,⁵¹⁰ um zumbi, figura fragmentada em uma “franca limusine” que abre o poema e parece ser o agente de toda a ação. Dos versos 2 ao 6, lemos uma continuidade semântica ainda que as imagens que eles encerram estejam na esfera do *nonsense*. A “peruca fru-fru” torna-se objeto de tortura utilizada contra o traseiro do “puer” (o jovem garoto) em movimentos repetitivos até ser esfolado, “(...) até o/ suor-sangue”. É uma imagem de violência, um tanto cômica, aplicada por um objeto supostamente suave, com a densidade de um “quiosque/ou peteca”, ou seja, impossível de ser medida. São imagens de cabelo, pelos e penas, colocadas sem qualquer sustentação no poema. O jogo sonoro do primeiro verso e a brincadeira/tortura entre o segundo e o quinto versos, lidos em uma sequência significativa, extrapolam qualquer determinação “da lógica/ & do horror”. O título seria o momento quando ocorre o poema, única ligação com o mundo real, pois é noite, e, ligado à sua epígrafe, pode ser lido como algo de amargo (*amarior*) e rude. O eu delirante está fora da cena, não se coloca nem próximo em momento algum. Ele descreve um objeto cuja utilização, inserida numa realidade paranoica expandida, prevê a mutilação do corpo através do excesso “suor-sangue” - é no corpo do poema, o “puer”, que está posta esta dor. A poesia aqui, nas palavras de Magritte, restitui “às coisas

⁵⁰⁹ “Amargo eu te pareça, mais que as ervas da Sardenha”. In: VIRGÍLIO. *Bucólicas*, op. cit., p. 119.

⁵¹⁰ Segundo as leituras de Jorge Wolff, e Carlos Eduardo Capela, aos quais agradeço.

conhecidas o que elas têm de absolutamente desconhecido e... desconhecível”.⁵¹¹

Por outro lado, o poema poderia ser lido como uma cena de crime, nada convencional no entanto, pois a composição das imagens não deixa espaço para outra leitura que não seja dentro da lógica do delírio: “fora dos limites”, ultrapassando o traçado da leira.

Sarane Alexandrian em seu livro *O Surrealismo* explica que o objeto surrealista, ou seja, inútil e produzido sem qualquer intenção estética, foi a criação genuína do surrealismo imposta à arte moderna, em maior grau do que a colagem. “Os surrealistas tiveram inicialmente uma intenção satírica; queriam contestar a utilidade dos objetos domésticos e o valor dos objetos de arte, opondo-lhes produtos da sua fantasia.”⁵¹² O *objet trouvé*, ainda segundo Alexandrian, “procurava ser luxuoso, utilizando os meios mais simples” de ativar as nuances do pensamento analógico”. A “peruca fru-fru densa como quiosque/ ou peteca” poderia ser incluída na lista dos objetos fantasmas, aqueles que poderiam ser fabricados mas que são somente sugeridos pela representação gráfica ou verbal.

O objecto fantasma mais curioso foi A *Girafa*, de Luis Buñuel: este imaginou a construção, em madeira, de uma efígie do animal, feita de tal modo que as manchas do corpo se pudessem abrir, com o auxílio de dobradiças; ver-se-ia então em cada abertura um espetáculo diferente, comparável às sequências oníricas dos seus filmes. O objecto fantasma também pode ser um objecto que não existe, mas cuja ausência por meio de um subterfúgio qualquer se faz sentir e lamenta. Exemplo: O *objecto Invisível* (1934-1935), de Giacometti, personagem feminina que modela o vazio com as mãos e sopesa uma coisa inexistente, à qual o escultor parece ter dado um volume,

⁵¹¹ ALEXANDRIAN, Sarane. *O surrealismo*. Trad. Adelaide Penha e Costa. São Paulo:Ed. da Universidade de São Paulo, 1976, p. 8.

⁵¹² *Ibidem*, p. 145.

embora não seja possível vê-la. Outro exemplo: O *Objecto Destruido*, de Man Ray, que ele queimou, fotografando todas as fases da sua destruição.⁵¹³

Ainda que esta determinação seja específica para um objeto/imagem composto pelo discurso, sabemos que quaisquer objetos físicos dos surrealistas podem ser descritos, mas nem todo objeto idealizado verbalmente pode ser transformado em material. A “peruca fru-fru” de Piva, uma imagem um tanto satírica, além de ironizar o papel do objeto artístico, carrega algo de terrível ao propor uma brincadeira tortuosa. Este objeto “submetido ao imaginário e ao desejo”, liberado de qualquer função mercadológica, pode ser lido como o objeto *dépaysé* surrealista que reiterava “a intenção inventiva de transfigurar o real: fosse o que fosse – virtual, oculto, perturbado, interpretado, imprevisível, achado, insólito, maravilhoso, selvagem –, o objeto não deveria jamais ser idêntico a si mesmo” afirma Eliane Robert Moraes.⁵¹⁴

Na observação da autora sobre a obra de Man Ray, *L'Enigme d'Isidore Ducasse* (1920), ela afirma que “inventar um objeto implicava, a princípio escondê-lo”. Ao ser coberto por um pano, o objeto desconhecido de Man Ray evoca o vazio e pela impossibilidade de ser olhado ou tocado, ele adquire o “estatuto absoluto do objeto”. Mas o poema está nu – “Mortanda nua franca limusine”, e em seu corpo explícito de “Morta-viva” ele age despudoradamente até o limite do sangue. O garoto referido como “puer” é somente “bunda”. Seu corpo resumido é transfigurado por seus líquidos – “suor-sangue” – que saem, pelo ato violento, e aparecem (no poema) na superfície da pele como o mais profundo.

Se deste poema, podemos ler enfim, uma noite amarga, onde a “Morte” anda nua despudorada, com ar de franqueza (“Mortanda nua franca (...)”) desafiando a lógica de viver e não sangrar, a veia que eletrifica o breve poema, me parece estar materializada na imagem da

⁵¹³ ALEXANDRIAN, Sarane. *O surrealismo*. Op. Cit., p. 151.

⁵¹⁴ MORAES, Eliane Robert. *O corpo impossível: a decomposição da figura humana: de Lautréamont a Bataille*. Op. cit., p. 64.

“peruca fru-fru densa como quiosque ou peteca”. Isto porque, pelo fato de ser *densa* e provocar um fermento, se aproxima do *ouriço*, imagem-bicho utilizada por Derrida para pensar na impossibilidade de apreender, tocar, ou simplesmente se aproximar da poesia, pois “não há poema sem acidente, não há poema que não se abra como uma ferida, mas que não abra ferida também.”⁵¹⁵ O poema-ouriço enrola-se em bola para se defender do iminente acidente que é a travessia pelas línguas, pela tradução, pela atribuição de sentidos, coisa sempre impossível para Derrida. Enrolando-se sobre si mesma, a poesia não enxerga o que vem para lhe atropelar, se protege expondo-se à morte, “o poema pode enrolar-se em bola, mas ainda assim para virar seus signos agudos para fora.” Um poema assim, ouriço, denso, pontiagudo, quando acontece “sempre interrompe ou desvia o saber absoluto”, para poder tocá-lo será preciso “desamparar a memória, desarmar a cultura, saber esquecer o saber, incendiar a biblioteca das poéticas”, ou seja, abandonar-se ao registro do *coração*, da experiência de *saber de cor*:

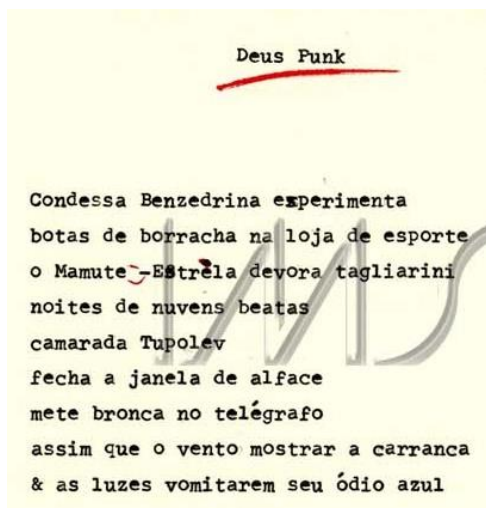
Assim surge em você o sonho de decorar. De deixar-se atravessar o coração pelo ditado. De uma só vez e isso é o impossível, isso é a experiência poemática. Você ainda não conhecia o coração e assim o aprende. Por essa experiência e por essa expressão. Chamo poema aquilo que ensina o coração, que inventa o coração, enfim aquilo que a palavra coração parece querer dizer e que na minha língua me parece difícil distinguir da palavra coração.

Talvez possamos, com o amparo de Derrida, ler uma experiência poemática de linguagem delirante que “ensina” ou que “inventa”, não o coração, mas um *coração de hot-dog*.

⁵¹⁵ DERRIDA, Jacques. Che cos'è la poesia? **Inimigo Rumor**, Rio de Janeiro, v. 10, pp.113-116, maio 2011. Trad. Marcos Siscar e Tatiana Rios.

“é aí, na sombra projetada contra a parede, que se mostram insetos extraordinários, não se furtando em revelar, mesmo no que é somente um cambiante reflexo, a fluorescente luz de suas trombas inenarráveis.”
Wilson Bueno

O poema seguinte intitulado “Deus Punk”,⁵¹⁶ apresenta uma superabundância de imagens ainda mais delirantes do que o poema anterior. Nele podemos identificar, como no “Noche”, não um, mas dois “entes” inventados que funcionam como personagens desse completo delírio. Vejamos o poema:



“Deus Punk” é um poema em nove versos que compõem três imagens sucessivas, completamente desconexas umas das outras. Envolto em uma atmosfera insólita o poema inicia com a “Condessa Benzedrina”

⁵¹⁶ PIVA, Roberto. *Corações de hot-dog*. Op. cit., p. 57

colocada em uma situação impossível para uma “Condessa”, mas completamente possível para uma “Condessa Benzedrina”. Benzedrina é o nome comercial de uma substância farmacológica utilizada como broncodilatador, que contém alto poder estimulante. Há várias referências a esta droga no *On the Road* de Jack Kerouac. Uma delas está em uma cena que se passa na casa do personagem Bull Lee (cuja biografia narrada no romance, não por acaso, é muito semelhante à de William Burroughs) em *New Orleans*:

As cortinas próximas a sua cadeira estavam sempre cerradas dia e noite; aquele era seu canto na casa. Em seu colo jaziam os códices maias e uma arma que usa para pop! – estourar os tubos de benzedrina pelos cantos da sala.⁵¹⁷

No livro *Almoço nu* de William Burroughs, encontramos também algumas referências à droga:

Há outros procedimentos. O sujeito pode ser reduzido a um estado de depressão profunda administrando-se-lhe largas doses de benzedrina por vários dias. A psicose pode ser induzida por doses grandes e contínuas de cocaína ou demerol ou por abstinência abrupta de barbitúricos depois de uso prolongado. (...) ⁵¹⁸

Em uma definição mais específica no artigo de Burroughs, enviando com a “Carta de um empedernido viciado em drogas perigosas” ao *The British Journal of Addiction*, ele descreve as propriedades e efeitos da substância:

Benzedrina – É um estimulante cerebral, como a cocaína. Grandes doses levam a insônia

⁵¹⁷ KEROUAC, Jack. *On the Road: pé na estrada*. Trad. Eduardo Bueno. Porto Alegre: L&PM, 2004, p. 183.

⁵¹⁸ BURROUGHS, William S. *Almoço nu*. Trad. Mauro Sá Rêgo Costa et. al. São Paulo: Brasiliense, 1984, p. 35.

prolongada, com sensações de euforia. O período de euforia é seguido por horrível depressão. A droga tende a aumentar a ansiedade. Provoca indigestão e perda de apetite.⁵¹⁹

Interessante notar ainda que a “Condessa Benzedrina” de Piva que abre o poema ecoa em outro trecho da biografia de Bull Lee, no romance de Kerouac, quando Sal Paradise conta alguns fatos sobre a vida do personagem, entre eles, este em especial: “[Bull Lee] casou com uma condessa russa na Iugoslávia apenas para salvá-la dos nazistas nos anos 30.”⁵²⁰

E as referências ao mundo *beat* não param por aí. No quarto verso, “noites de nuvens beatas”, é possível ler a alusão à palavra “*beat*” na palavra “beatas”. Embora *beat* signifique batida, batimento (do coração), ritmo, *the jazz beats*, o termo cunhado por Jack Kerouac para dar nome ao grupo de escritores americanos que frequentavam a *City light Books* em São Francisco, nos anos 1950, trazia consigo uma noção de *beatitude*, o estado de grande felicidade e benção, em um sentido bem próximo ao de estar extasiado, pois Kerouac “romantizava” seus consortes, que eram para ele, como “vagabundos iluminados”.⁵²¹

O “camarada Tupolev” na quinta linha do poema suscita outras conexões. Tupolev é o sobrenome do engenheiro aeroespacial soviético Andrei N. Tupolev que fundou a empresa homônima em 1922; hoje Tupolev é uma empresa de defesa e aeronáutica russa. A reunião da palavra “Tupolev” com “camarada” alude à ideologia política abertamente seguida pelos pais de Allen Ginsberg (sua mãe, aliás era russa), que utilizou a relação entre os Estados Unidos e a Rússia em vários de seus poemas, como, por exemplo, em “*A Poem on America*”, de 1951:

⁵¹⁹ BURROUGHS, William S. *Almoço nu*. Op. Cit., p. 224.

⁵²⁰ KEROUAC, Jack. *On the Road: pé na estrada*. Op. cit., p. 181.

⁵²¹ Título em português do romance de Kerouac, *The dharma bums*, publicado nos EUA em 1958.

A Poem on America

America is like Russia.
Acis and Galatea sit by the lake.
We have the proletaritat too.

Acis and Galatea sit by the lake.
Versilov wore a hair shirt
and dreamed of classical pictures.

The alleys, the dye works,
Mill Street in the smoke,
melancholy of the bars,
the sadness of long highways,
negroes climbing around
(...)
images of the thirties,
depression and class consciousness
transfigured above politics
filled with fire
with the appearance of God.⁵²²

Ou ainda em um fragmento do poema “America”:

(...)
America when I was seven momma took me to Communist
[Cell meetings
(...)
America you don't really want to go to war.
America it's them bad Russians.
Them Russians them Russians and them Chinamen. And
[them Russians.

⁵²² GINSBERG, Allen. *Collected poems 1947 – 1997*. New York: Harper Collins, 2006, p. 72. Uma tradução possível seria a seguinte: América é como a Rússia./Acis e Galatea sentados à beira do lago./Temos proletariado também./ Acis e Galatea sentados à beira do lago./Versilov vestia uma camisa de cabelos/ e sonhava com pinturas clássicas./Os becos, as tinturarias./ Rua Mill na fumaça,/a melancolia dos bares,/a tristeza das longas rodovias,/negros pulando muros por aí / (...) /imagens dos anos trinta,/depressão e consciência de classe/transfiguradas acima da política/ recheadas de fogo/com a aparência de Deus.

The Russia wants to eat us alive. (...) ⁵²³

Este “camarada Tupolev” é posto a desempenhar ações completamente insólitas que não têm relação alguma com política ou aviação, ao mesmo tempo em que a Condessa doida prova suas botas de borracha e o “Mamute-estrela” devora seu almoço. Todas estas ações justapostas estão, por sua vez, subordinadas a um tempo por vir posto nos últimos dois versos. Este tempo se mostra vindouro pela conjunção “assim que” e é composto da montagem de imagens inusitadas, como todo o poema, aliás.

Da aproximação de realidades distantes, bem ao modo surrealista, se destaca o ser “Mamute-estrela”. Este, assim como o objeto surrealista do poema anterior, poderia ser inserido no “bestiário surrealista”, pois é uma imagem que, por ser híbrida, “repudia a permanência das formas”. Embora este seja um atributo dos seres híbridos do surrealismo, o repúdio, a quebra de qualquer forma que possa ser concebida pela realidade está espalhada por todas as imagens do poema. Dentro do formato de um poema tradicional em que todos os versos estão justificados à esquerda, o poeta, que não se coloca em cena, opera a explosão de qualquer sentido habitual através de suas imagens delirantes.

Eliane Robert Moraes explica que, através da atividade combinatória de aproximação de realidades distantes, resultam “híbridos por excelência – a exemplo das ‘moscas-mulas’ de Aragon, das ‘sardinhas-borboletas’ de Péret, dos ‘morangos-rouxinóis’ de Eluard ou dos ‘ursos-folhas’ de Masson – que concretizam a definição de imagem poética do movimento.” ⁵²⁴

E Piva tem seu próprio bestiário: no *Corações de hot-dog*, encontramos além do “Mamute-estrela”, o “pato-poleiro” (p. 58) e várias

⁵²³ Ibidem, p. 155. Na tradução de Claudio Willer, lemos o seguinte: “América quando eu tinha sete anos minha mãe me levou/a uma reunião da célula do Partido Comunista (...)./ América a verdade é que você não quer ir à guerra./América são eles os Russos malvados./Os Russos os Russos e esses Chineses. E esses Russos./A Rússia nos quer comer vivos. (...)” In: GINSBERG, Allen. *Uivo, Kaddish e outros poemas*. Trad. Claudio Willer. Porto Alegre: L&PM, 1999, p.60.

⁵²⁴ MORAES, Eliane Robert. *O corpo impossível*. Op. cit., p. 113.

outras bestas no *Estranhos sinais de Saturno*, tais como, o “formigão eletrônico” (p. 121), o “Gavião psicopompo” (p. 124), o “Tubarão Vodú cabeça de Martelo” (p. 132), os “Batuque-abutre” e “batuque-piranha” (p. 143), só para citar alguns, além dos inúmeros outros seres híbridos escritos em substantivos compostos, ou não.

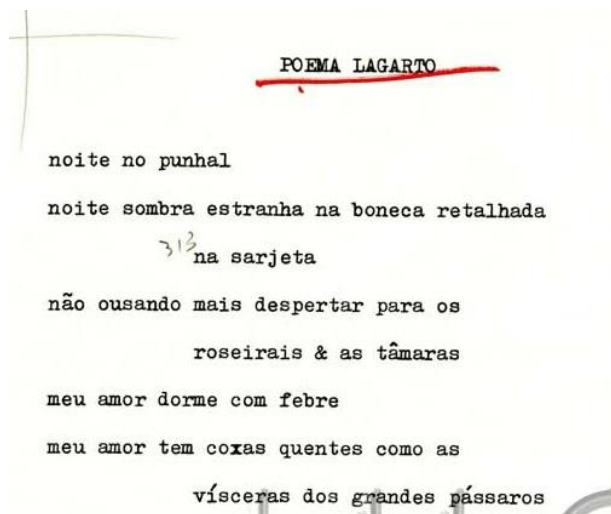
Na discussão sobre a função que assumiu o bestiário surrealista e a consequente concepção dos monstros, Moraes mostra que os artistas interessados em tais imagens estavam investigando a ruptura da imagem tradicional. Ademais, buscavam algo que estava para além, “algo de essencial” que emergia desde a atualização da Arca de Noé nos moldes surrealistas, como, por exemplo, a colagem *Os animais surrealistas* de Kurt Seligman, apresentada na Exposição Internacional de Paris, em 1938. Esta obra colocava em questão desde a origem da vida até os acasalamentos entre humanos e animais presentes nos *Cantos de Maldoror*, de Lautréamont, texto que foi, o ponto de partida de toda a discussão sobre a relação entre homem e animal na ótica surrealista.

Ao chegar à Esfinge, como o “monstro feminino por excelência” que encerra em si um enigma desvendado pelo herói, Moraes esclarece que para os surrealistas ela foi reabilitada na “cosmologia surreal” e tal restauração equivalia ao retorno e à reafirmação dos domínios do monstruoso, da “selva mental de onde surgem os monstros”. A vitória de um ser híbrido e monstruoso como a Esfinge sobre o “herói do pensamento moderno”, Édipo, seria então o êxito do “caos primitivo” sobre “o triunfo da razão e da consciência de si”.⁵²⁵

O “Mamute-estrela”, ser pré-histórico cuja tromba só faz levar comida à boca, tem talvez o brilho de uma estrela, perambule talvez somente à noite, tendo sua imensa pelagem acesa e ofuscante. Este ser imaginado que devora *tagliarini* talvez encerre, ele também um enigma, contudo, o contexto poético que o envolve já é tão incerto, insólito e irracional que tentar desvendá-lo seria desfazer o caos e impor uma ordem racional ao delírio.

⁵²⁵ Cf. MORAES, Eliane Robert. *O corpo impossível*. Op. cit., pp. 107-123.

Há ainda, mais seis poemas em que é possível reconhecer a operação com imagens delirantes em primeiro plano, digamos, embora este procedimento seja próprio do trabalho poético de Piva e apareça ao longo de toda sua obra. Porém, para encerrar esta seção apresento o “Poema Lagarto”.⁵²⁶ Neste não há um *objet trouvé* ou uma “besta surrealista”, mas um jogo com a imagem da fragmentação do corpo.



⁵²⁶ PIVA, Roberto. *Corações de hot-dog*. Op. cit., p. 28.

frutas giram na minha cabeça

DADA-TROPICAL

musgo terceiro mundo

folha caída após o galope dos deuses

orvalho gotejando na borda do lago

249

que ronca

sexo que sangra

escarro da água no chafariz do

266

parque

revoada de núvens mordidas

O “Poema Lagarto” é composto de 18 versos livres colocados em uma única estrofe, mas, de acordo com as imagens que apresenta, pode-se perceber uma quebra entre o oitavo e o nono versos. Os oito versos iniciais compõem uma cena noturna em que se passa um crime, que podemos ler nas imagens “noite no punhal” e “boneca retalhada”; uma “sombra estranha” paira tanto sobre a “boneca retalhada” quanto sobre a “sarjeta”, lugar de lixo, por onde escoar a água suja. Uma noite pesada, de sono pesado, em que o “meu amor” não acorda e dorme um sono febril. Eis a primeira cena do poema: ela traz imagens de corte, de navalha (lembramos do “mictório repleto de navalhas” do poema “Cheio de mumunhas”), pontas que machucam e abrem a carne (“punhal” e “roseirais” onde implicitamente lemos seus espinhos). A imagem da carne sofre mutações: passa do plástico corpo de uma boneca, para a carne de fruta “tâmaras”, chegando à carne humana na imagem das “coxas quentes”, e finalmente à carne do animal nas “vísceras dos grandes pássaros”. Até este ponto o poema se dá em um movimento vertical de corte em que a carne, ou as carnes, aparecem como a matéria própria do poema que chega ao 8º verso “descarnado”, com as tripas à mostra: “(...)

quentes como as vísceras dos grandes pássaros”. Notemos ainda que as repetições (*noite no punhal, noite sombra estranha, na boneca, na sarjeta, meu amor dorme..., meu amor tem...*) conferem um tom um tanto solene e dramático à cena.

A partir daí o *eu delirante* se coloca explicitamente na cena, limitado entre os versos 9 e 10 em uma cena cujo delírio toma formas circulares nas palavras “frutas”, “giram” e “cabeça”. O substantivo composto e escrito em caixa alta –“DADA-TROPICAL” – faz uma *auto* e *meta* referência, na medida em que é colocado como um atributo do pensamento deste eu *delirante* e espelha a definição dos poemas dada por Piva, no prefácio-manifesto do livro, como “brinquedos loucos de uma Dada-Odisséia”. As imagens que seguem são repletas de movimento vertical, porém nesta parte do poema sugerem um fluxo autônomo, não violento em imagens aéreas e líquidas: “folha caída”, “orvalho gotejando”, “sexo que sangra”, “escarro da água” e “revoada de núvens”.

Estas imagens líquidas e aéreas pouco têm a ver com seu título, que sugere uma paisagem solar e seca, habitat ideal do lagarto. O último verso fecha o poema com uma revoada, não de pássaros, mas de núvens, e núvens mordidas como comida. É novamente a carne, uma espessura mordida, a carne mordida do lagarto.

Acontece aqui a materialização do poema em carne, em corpo, corpo frio e animal do lagarto, corpo quente do “meu amor” que dorme com febre e corpo retalhado da boneca. Entretanto, é um corpo monstruoso, feito de plástico, vísceras, sangue e escarro, uma montagem que está mais para uma decomposição, um corpo que, assim como nos dois poemas anteriores, apresenta uma subjetividade, ainda que a “cabeça” do eu poético esteja colocada no centro do poema junto das palavras em letras garrafas, o que chama a atenção é a ausência da imagem humana substituída por um “poema lagarto”.

Como os poemas anteriores, mas de modo diferente, este remete à perda da importância do significado na linguagem artística, paradigma que emerge durante a primeira guerra, expresso no poema pela “cabeça Dada”, que o poeta reinterpreta e incorpora à sua geografia “tropical”, propondo a prática do sem sentido na poesia brasileira.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

“La voluptuosidad pone al cuerpo en cortocircuito.”
Malcolm de Chazal

Embora os poemas apresentados tenham evidentemente suas particularidades de composição e de abordagem temática, os poemas do *Corações de hot-dog* como um todo apresentam, principalmente, uma experiência estética baseada na paixão extática que se dá no corpo, através do corpo e está voltada para ele. Essas relações extáticas parecem extrapolar a ideia da imperfeição e incompletude do homem frente ao seu deus. Não se trata da busca de uma verdade, nem de uma elevação mística, ou salvação, na medida em que os poemas apresentam não um homem afastado de deus, mas que se encontra ao lado dele, não ao lado do Deus católico, mas entre os deuses pagãos que ora são os da mitologia, ora são as entidades da umbanda ou do candomblé e, em outros tantos momentos, os deuses aparecem na figura de poetas, os seus favoritos, geralmente canônicos.

Assim, a subjetividade que se entranha na poesia de Piva, os eus e os objetos a ela relacionados convivem ora em harmonia, ora em tumulto com deuses transfigurados e personagens de épocas diferentes transpostos para o contexto do poema. Não é possível, desta maneira, determinar, delinear ou conceber esta subjetividade que insiste em manter seu lugar nos poemas, a não ser como um sujeito delirante, “pluriforme”, pansexual, extático.

O êxtase figurado no *Corações de hot-dog* é muitas vezes sinônimo de espasmo sexual, leva para *fora* do corpo, que é um delírio, mas volta ao corpo, como o movimento do bumerangue – a exemplo dos últimos versos do poema “Corações de hot-dog”. Esta poesia nos mostra que no momento do êxtase, em que uma individualidade se funde com a do outro presente no ato erótico, a supressão do limite de si mesmo e do outro é a violência mais profunda em direção à subjetividade. Dado que a relação erótica pressupõe a dissolução dos limites do eu e sua fusão com o outro ou com um fora, então o eu poético, como um sujeito fora de si,

não é senão sua própria dissolução, ou seja, uma completa sublimação do eu.

Nietzsche encontrou na arte a única alternativa possível para libertar o homem do que ele chama a “moral de rebanho”, fundada nos princípios de valor do cristianismo. A arte opera no campo da ficção “na qual precisamente a mentira se santifica” e a “vontade de ilusão (...) opõe-se bem mais radicalmente do que a ciência ao ideal ascético.”⁵²⁷ Assim, pensando com Nietzsche, a poesia erótica de Piva, por mobilizar impulsos como a paixão, o desejo e o êxtase, participa, ela também, de uma oposição a qualquer ideal ascético, seja comportamental, pelo afastamento do corpo de experiências extremas como o delírio; seja literária, por uma escrita desprovida de corpo, em que a palavra está vazia de qualquer princípio subversivo. Devemos lembrar, contudo, que diferentemente de Bataille, Nietzsche não estava interessado em explorar a ligação do sagrado com o homem através do corpo, coisa que aparece muito nos arquivos e em grande parte dos poemas de Piva. Nietzsche levou o corpo para sua filosofia para pensar o instinto animal que foi por muito tempo obliterado em favor de uma vida em comunidade delimitada pelas instituições, questão esta que também foi tratada, com certa insistência e até necessidade, na obra de Piva.

O êxtase em *Corações de hot-dog* não deixa de ser uma conexão com a esfera sagrada e tampouco deixa de ser uma volta à condição instintiva do homem que não pode ser aprisionado; se dá através do corpo e vai ao encontro das divindades pagãs e entidades espirituais das religiões afro-brasileiras que são tão divinas e sagradas quanto os garotos em seus múltiplos epítetos, e os animais em seus *habitats* mais selvagens, gerando um amálgama de sensações contraditórias.

Ao utilizar-se do erotismo ao invés da pornografia, este inédito entra no âmbito de um pensamento segundo o qual somente o sexo em seu extremo, talvez até como meio de vida, no caso dos michês, poderia fazer sentido em uma realidade castradora. Através de uma linguagem delirante, irônica, satírica, Piva mostra, em suas imagens, a primazia do

⁵²⁷ NIETZSCHE, Friedrich. *Genealogia da moral*: uma polêmica. Trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das letras, 2009, p. 132.

desejo como ponto fundamental da experiência poética que desemboca em uma política do corpo erotizado.

Talvez com *Corações de hot-dog*, Piva tivesse entrado de vez no círculo da poesia “gay” brasileira, e por isso mesmo não o tenha publicado. Quando em 1980, no prefácio da segunda edição do *Piazzas*, Claudio Willer menciona dois livros ainda inéditos de Piva, *Vinte poemas com brócoli* (“Vinte”, no lugar de “20”, como ficou o título quando foi publicado), e *Corações de hot-dog*, ele claramente desconsidera a não publicação dos dois livros. A questão é que houve uma escolha; não se pode dizer com certeza se esta escolha foi do próprio autor, ou se de alguma editora ao recusá-lo, o fato é que o livro levado a público foi somente o *20 poemas com brócoli* (publicado por Massao Ohno em 1981), enquanto *Corações de hot-dog* permanece inédito até hoje.

Levando em conta a emergência do gênero “Gay” como bandeira política em prol da inclusão social e, mais ainda, o estabelecimento de um nicho de mercado direcionado ao público gay, que abrange o turismo, moda e produtos culturais, nos anos 1980, é bem provável que Piva tenha se recusado a lançar este livro depois de *20 Poemas com Brócoli*. Este, considerado pelo próprio autor como seu livro mais “trabalhado”, em termos de técnica, expressa uma resposta de Piva, ainda que contida, ao tradicionalismo das letras naquela época, o que ele chamou ironicamente de “riminha safada de véu & grinalda”.

Piva foi incluído, ao lado de Glauco Mattoso, como um autor homoerótico, por Gilmar de Carvalho em seu ensaio intitulado “Alteridade e Paixão”, publicado na revista CULT (o autor faz referência à *Antologia Poética* de 1985, que pouco mostra de homoerotismo). Contudo, nem o que pudemos ler em seus arquivos, nem sua obra publicada, que foi lida mais enfaticamente sob o prisma de questões da cidade de São Paulo, à luz de uma comunidade periférica e anárquica, poderiam ser incluídos, como um todo, na tradição da literatura gay; homoerótica talvez, mas não gay.

Quanto a *Corações de hot-dog*, o que vemos em suas composições hiperbólicas é a busca do poeta pelo exato inverso de uma vivência normalizada da homossexualidade: o maior valor de sua obra segue sendo a transgressão. E o erotismo funciona, tanto nos arquivos

inéditos quanto na poesia publicada, como um meio de explicitar o corpo, não somente pela resistência a um domínio moral e militarizado, mas também e principalmente, como proposição de um modo de ser num universo poético em que algo agônico e dionisíaco é sempre atravessado e acompanhado de um suspiro extático.

Em sua autobiografia digitada e encadernada, designada como “Caderno de Memórias”, entre seus arquivos no IMS-Rio, podemos ler uma crítica sobre o que Piva pensava da cultura gay:

Nos anos oitenta, a invenção do modelo “gay” caracterizou o estilo americano da homossexualidade, esse modelo degradou a cultura ritualística. As características da iniciação se perderam e transformaram-se em algo amorfo, numa cultura de massa. A liberdade sexual concedida pelo poder e os modelos apresentados pela televisão causaram um desastre maior do que todos os anos de ditadura militar vividos pelo país. (...)

Nos anos sessenta as pessoas misturavam-se. Nos bares não se sabia quem era o que porque todo mundo transava com todo mundo. Esse modelo norte-americano acabou com a grande ternura e aquela devassidão espontânea do garoto brasileiro, estabelecendo esse modelo “gay/gay” que é algo universotário.

(...)

O modelo “gay” norte-americano serve ao consumo de massa, para poder fazer “lobby” de sauna, refrigerante, marca de carro, jeans e tudo que possa ser consumido. Eu acredito que essa divisão é fomentada pela imprensa, fomentada pelos donos de boates voltadas à clientela “gay”. O Brasil é muito poligâmico, muito bissexual. Essas divisões são muito esquisitas, muito rígidas. Elas

não cabem para o país do carnaval, onde homem casado se veste de mulher.⁵²⁸

Piva demonstra uma melancolia ao comparar o modo “escondido” das aventuras homossexuais nos idos dos anos 1960 com a “liberdade sexual concedida pelo poder”, nos anos 1980. Talvez por isso, o poeta tenha optado por composições satíricas em torno do homossexual afeminado – “Cheio de mumunhas/vinha desmunhecando o garoto/matusquela”, por exemplo – poema com o qual Piva expressa sua opinião sobre o “modelo americano” a que se refere no texto. Ainda, na mesma autobiografia, Piva critica a revista *Lampião da esquina*, primeiro por nunca ter sido convidado a publicar um poema – “nunca me convidaram para escrever um poema” – e por endossarem, de certa forma, o modelo “bofe/bicha” que, para Piva, não significava homossexualismo de fato, mas um modelo imposto de adoração a um feminino estilizado.

Embora, de fato, não tenha publicado poema algum na revista, a *Lampião da esquina* foi um meio de divulgação da poesia de Piva entre homossexuais. A primeira aparição do nome de Piva como um poeta “homossexual-proletário (...) autor de diversos livros”, foi na décima edição, de março de 1979, na matéria que noticiava um debate sobre as “minorias” organizado por estudantes da USP. Piva compôs a mesa de discussão junto de João Silvério Trevisan e Darcy Penteado, editores do jornal, e mais três integrantes do grupo Somos, além de autoridades da universidade.⁵²⁹

Na 14ª edição, a revista publica uma espécie de “teaser”, já noticiando que o livro *Coxas* estava disponível sob reembolso postal e os exemplares poderiam ser reservados. Da 15ª até a 18ª edição, *Coxas* reaparece como sugestão de leitura. Na edição de setembro de 1979, o anúncio do livro é seguido por uma breve crítica assinada por Glauco Mattoso intitulada “O poeta das coxas”. Mattoso chama Piva de “poeta

⁵²⁸ PIVA, Roberto. Caderno de Memórias: Incipit: “Meu nome é Roberto [...]”, Excipit: “[...] marche sobre um abismo”. Arquivo Roberto Piva: IMS-RJ, sd. (Data provável 1994).

⁵²⁹ DANTAS, Eduardo. Negros, mulheres, homossexuais e índios nos debates da USP: Felicidade também deve ser ampla e irrestrita. *Lampião da esquina*, Rio de Janeiro, ano I, n. 10, março de 1979, p. 9.

cosmopaulistano” (tratamento completamente diferente do primeiro em que fora chamado de “poeta-proletário”), e localiza o *Coxas* no contexto da contracultura, a partir das epígrafes dos poemas e pelo livro ter sido lançado simultaneamente aos LPs dos Beatles e de Bob Dylan. Comenta a “ficção poética” do livro, o nome simbólico de seus personagens (“Lindo Olhar”, “Coxas Ardentes”, “Lábios de Cereja”, o garoto mecânico “Rabo louco”, a garota “Onça humana”, alguns dos integrantes do clube “Osso & liberdade”) e os lugares pouco frequentados (de São Paulo) pela literatura – a zona leste, ele ressalta. Mattoso reafirma o lugar de poeta maldito de Piva: “Piva tem de fato todos os ingredientes dos chamados poetas malditos do século passado, do nosso e (por que não?) do próximo. E toda a bagagem dos ismos malcomportados, do dada ao existencial.”⁵³⁰

Nos anúncios do livro, que se repetem, a revista utiliza o termo “Nossa poesia” – “Nossa poesia está nas ruas. ‘Coxas’ é o melhor exemplo da nossa poesia.” – aqui, antes de ser “nossa poesia” *brasileira*, devemos ler como “nossa poesia” guei, propriamente grifado como na revista. Embora não haja, no comentário de Mattoso, qualquer menção ao termo gay, tendo preferido aproximar a poesia de Piva à tradição das vanguardas e aos poetas malditos, a revista *Lampião da esquina*, querendo ou não, elege *Coxas* como o livro de poemas “guei”, e, consequentemente, Piva como um de seus melhores representantes.

Nas edições 27 e 28, 31 e 32, entre 1980 e 1981, é a segunda edição de *Piazzas* que entra para as sugestões de leitura da revista na seção “Livros novos na Biblioteca Universal Guei”. Também nestes anúncios a posição de maldito-marginal observada por Mattoso é repetida. O poeta é colocado ao lado de Baudelaire, Ginsberg, Sade e Genet e o apelo sexual do livro é enfatizado, pois apresentado como uma “introdução à orgia”, atribuição de Claudio Willer. *Piazzas*, diferentemente de *Coxas*, está colocado entre os livros da “Biblioteca Universal Guei” e não como um livro que traduz a “nossa poesia”. De todo modo a revista *Lampião*

⁵³⁰ MATTOSO, Glauco. O poeta das coxas. *Lampião da esquina*, Rio de Janeiro, ano I, n. 16, setembro de 1979, p. 17.

elegeu, em seus três anos de existência, estes dois livros de Piva como literatura *guei*.

Italo Moriconi diferencia o que poderia ser considerada literatura gay da homoerótica:

Literatura homoerótica é um termo mais geral, algo que pode ser encontrado em todas as épocas [desde a literatura Greco-romana a Whitman, por exemplo], ao passo que ‘literatura gay’ propriamente dita seria uma vertente mais contemporânea, vinculada ao processo histórico de liberação gay, de conscientização gay, seja lá como se queira chamar esse processo; em suma, seria literatura homoerótica pós-68, pós-Stonewall.⁵³¹

É preciso considerar a atualidade do livro inédito de Piva, composto de poemas escritos entre 1974 e 1981, justamente o momento em que o movimento homossexual na sociedade brasileira se fazia ver como afrontamento e enfrentamento político e até religioso. Movimentação que ressurgiu hoje com mais força, e envolta em polêmicas lançadas pelo movimento conservador religioso também emergente no país. Na década de 1980, contudo, o levante homossexual pode ser percebido através do cinema, por exemplo, quando no início da década, os homossexuais passaram a ser apresentados com mais respeito no cinema brasileiro, em filmes como *Pixote, a lei do mais fraco* (1981), e *O beijo da mulher Aranha* (1985), de Hector Babenco; *Vera* (1987), de Sérgio Toledo, e *A menina ao lado* (1987), de Alberto Salvá, como nos mostra Luiz Nazário, em “Cinema Gay”.⁵³² Nazário explica que “se até o fim dos anos 80 a produção anual destes filmes nos EUA e na Europa era de apenas quatro ou cinco títulos, a partir dos anos 90 ela chega a 50 ou

⁵³¹ MORICONI, Italo in PINTO, Manuel da Costa. Sexualidades pós-modernas. **CULT**, São Paulo, ano VI, n. 66, p. 48, fevereiro de 2003.

⁵³² NAZÁRIO, Luiz. Cinema Gay. **CULT**, São Paulo ano VI n. 66, pp. 60-61, fevereiro de 2003.

60 títulos. De produção modesta, os filmes gay contam com um público fiel, cada vez mais assumido”.⁵³³

O momento é de uma luta pela inclusão, mas o livro inédito de Piva luta pela exclusão; ele clama por um espaço do passado, uma nostalgia pelo ideal de beleza Greco-romano, bem como pelas relações pederastas, mais afins a um *Satyricon*, em que não só homossexualismo, mas o sexo em geral, está em primeiro plano. Desse modo, *Corações de hot-dog* se aproxima, nos termos de Moriconi, mais ao erotismo de manifestação atemporal e anacrônica do que ao movimento gay que tende a ser datado e determinado como momento histórico. Não se pode dizer que não haja, entretanto, a reivindicação ao direito de uma vida feliz e repleta de prazer para o homossexual, mas a reivindicação se estende ao heterossexual; ele também tem direito ao amor livre, às paixões diversas, à orgia, como pudemos ler no “Poema Elétrico do Cu”.

Para Moriconi, existe na criação homoerótica,

um tipo de valoração específica, distinto do valor estético no sentido tradicional, se por esse se entende um certo nível de sublimação, de perfeição e beleza, de busca de uma modelização válida para as instituições pedagógicas. Existem textos ou objetos de arte que podem ter um valor positivo na questão homoerótica e negativo na estética *stricto sensu*, assim como pode se dar o contrário. Podemos citar o uso da imaginação pornográfica. Esse uso pode se concretizar de maneira negativa ou positiva em cada um dos aspectos.⁵³⁴

Não se trata de uma “literatura homossexual”, o que seria uma tentativa generalizante de rotular a produção artística de escritores homossexuais como Genet, Proust, Whitman ou Garcia Lorca, cujas obras são completamente diferentes. Se entendermos a produção poética de Piva como literatura homoerótica, devemos considerá-la uma tentativa de

⁵³³ NAZÁRIO, Luiz. Cinema Gay. Op. Cit, p. 63.

⁵³⁴ MORICONI, Italo. In PINTO, Manuel da Costa. Op cit. p. 50.

ampliação do espaço homossexual até a dimensão em que as barreiras que o circundam se dissipem e este espaço de diferença seja incorporado à sociedade, não com *indiferença*, mas com um caráter destrutivo, não como simples aceitação, mas como forma de abrir brechas na realidade, uma forma de arte que faça pensar. O “caráter destrutivo” da poesia homoerótica de Piva, parece se estender a um sentido último de felicidade, em que a destruição, que se “alinha na frente de combate dos tradicionalistas”, como escreve Walter Benjamin, abre espaços para um suspiro profundo tendo à vista a efemeridade da vida, tendo à frente uma felicidade voluptuosa e a jovem serenidade do espaço vazio.⁵³⁵

Georges Bataille escreve que o mérito de Malcolm de Chazal foi “haber ‘visto’ la voluptuosidad dentro de un movimiento, donde la esencia del movimiento es *salida* (...), ya que concierne a la sensación – que lo acelera y lo precipita – de la imposibilidad del reposo.”⁵³⁶ Um movimento assim, incessante, destruidor, na ventania de um ciclone, não está disposto a determinações e não se presta a um sentido último, pois “o caráter destrutivo não tem o mínimo interesse em ser compreendido.”⁵³⁷

Após tudo, o posfácio

Perante a tímida crítica (ainda que contundente, em alguns casos) dedicada à obra de Piva, o que podemos observar até o presente foram leituras que passaram pouco do Paranoia, um livro que alude mais a uma dicção rápida, abundante, noturna, e essencialmente urbana. Em *Corações de hot-dog* as imagens da urbanidade estão permeadas pela intensa presença dos garotos e seus corpos, objetos de desejo que, através do erotismo mantêm e reforçam o grão de subversão (de valores) e

⁵³⁵ Cf. BENJAMIN, Walter. O Caráter Destrutivo. In *Documentos de cultura, documentos de barbárie: escritos escolhidos*. Trad. Celeste H.M. Ribeiro de Sousa et. al..São Paulo: Cultrix, Editora da Universidade de São Paulo, 1986, pp. 187-188.

⁵³⁶ BATAILLE, Georges. *La felicidad, el erotismo y la literatura*. Op. cit., p. 99.

⁵³⁷ BENJAMIN, Walter. O Caráter Destrutivo. Op. cit., p. 187.

transgressão (nos limites). É ainda uma poesia “Ciclônica” que desarruma, destrói paisagens, imagens poéticas, construções semânticas, e conceitos até então, consolidados.

Investigar um livro inédito é, obviamente, tatear no escuro, sem leitura prévia nenhuma, a não ser aquela dedicada aos poemas já publicados, como apontado na introdução. Contudo, o posfácio do livro deve ser considerado como uma crítica ao *Corações de hot-dog*, na medida em que seu autor apresenta uma leitura sobre o livro. Escrito pelo amigo de Piva, o jornalista Antonio Zago, o breve posfácio se estabelece na fronteira de uma amizade longa e de uma admiração incondicional. Zago deixa transparecer uma composição embebida de poesia para expressar sua percepção sobre o livro que ajudara a datilografar.

Em consonância com Glauco Mattoso, Zago considera Piva um “maldito”, não deixando de ser “marginal”. O epíteto está, entretanto, localizado no centro de um modelo irreverente de comportamento, é um poeta-lobisomem e desnudo que desafia com sua animalesca ironia o modelo tecnocrático adotado para a vida em uma cidade incessantemente emergente como São Paulo entre as décadas de 1970 e 1980. Assim, a utilização dos conceitos por Zago não está colocada no sentido que a crítica literária geralmente os atribui, nem o de marginal, como quer a dita “poesia marginal”, nem o “poeta maldito” como os românticos do século XIX, como entrevia Glauco Mattoso na revista *Lampião*. Vejamos o posfácio.

*Ciracós
em Hot Dog*

6/1

Mais que marginal, maldito: Roberto Piva. Poeta lobisomem que caminha nu (cabelos ao vento) pelas ruas & praças de São Paulo, dando gargalhadas da revolução dos viadutos & da caretice tecnocrata. Seu uivo arrepia amanuenses & barnabés. Seus poemas porém circulam livres pelos dedos sábios e delicados dos adolescentes da Aclimação, Cambuci & Tatuapé.

~~Uma Mania~~
~~Homossexualismo~~ Para ser gozado, sentido & entendido.
~~Erros pagão.~~

Entendido.

Novo livro de Roberto Piva. Festa nos corpos. Ardentes. Candentes. Dionísio em noite de gala no Bar do Jeca. Boca de fogo, fogo. Sopa de cebola na madrugada. Torta de amora - A moura torta. Fadas da avenida Ipiranga. Michê - Debochê. Integração & desintegração. Ao mesmo tempo em que o poema surge como objeto explosivo, petardo, Arte-Fato, a poesia

doa sentido ao estilhaçar da cultura urbana. Fli-
perama cósmico. Skate do tempo. Chiclé erótico. Co-
ração hot-dog. Poesia.

ANTONIO ZAGO

Contracção

Ao afirmar que os poemas de Piva “circulam livres” entre os garotos da Aclimação, Cambuci e Tatuapé, notamos que a marginalidade de Piva, na visão de Zago, está mais associada com seus leitores imaginados do que com qualquer atribuição “oficial” da poesia marginal. Uma poesia para ser *gozada*, que atende à urgência única do desejo. Uma poesia que não é somente lida pelos garotos da periferia, mas que reflete, de algum modo, o mais íntimo de suas vidas pouco importantes, escondidas no meio da multidão.

Notemos que ao final do primeiro parágrafo, a palavra “Homoerotismo” foi substituída por “Eros pagão”, o que abre para a interpretação de um amor indistinto e abrangente (não gay, especificamente), sendo outro atributo do poeta, além de ser lobo e andar nu, observação que reflete, de fato, os muitos poemas de amor no inédito. Entretanto, ao mesmo tempo em que “homoerotismo” é rasurado, a opção e repetição da palavra “entendido” ao final da sentença faz menção direta aos homossexuais – os entendidos, como nos explicou Néstor Perlongher, era a forma eufemística como os homossexuais eram chamados naquelas décadas.

O segundo parágrafo é dedicado a “descrever” o livro, e o autor compõe suas impressões através de uma série de imagens suscitadas pela leitura dos poemas, bem como de imagens que aparecem nos poemas, como “fogo”, que pudemos ler inúmeras vezes no poema “Corações de

hot-dog”; “flipperama”, presente no verso “poemas engraxados no Fliper do Tempo”, do poema “Gottfried Benn”; “skate”, presente no verso “adolescentes voam nos skate-cometas”, do poema Garoto-Relâmpago; e “chiclé” que pudemos ler no poema Bar Jeca – “chiclé de bola de uma religião/qualquer”. Além das imagens, Zago nota o teor de deboche na poesia de *Corações de hot-dog*, utilizando, ele mesmo, de linguagem debochada – “Dionisius em noite de gala no Bar Jeca”, “Michê – Debochê”.

Os poemas são, para Zago, “objetos explosivos” que, feitos de arte, puderam atribuir algum sentido àquela cultura urbana “estilhaçada”. De fato, *Corações de hot-dog* traz um sentido distinto da metrópole que Piva apresentou em *Paranoia*. É outro contexto que se apresenta, mais cotidiano do que fantasmagórico, mais alegre e gozoso do que sofrível, uma festa com e nos garotos que atravessa o dia e se estende pela madrugada. E ao citar o costume que se alastrou entre estudantes e notívagos de comer a sopa de cebola servida no Ceasa (hoje Ceagesp), que surgiu nos anos 1960, principalmente para servir os caminhoneiros que entregavam os vegetais a cada madrugada, para serem vendidos na manhã seguinte, Zago insere aquela vida noturna datada no contexto abordado pelos poemas do livro.

Um livro notadamente homoerótico, carregado de êxtase que em seu duplo movimento de aglutinação do sujeito com o outro, ou, entre imagens poéticas, e metamorfoses do eu poético em seus próprios personagens, engendra o que Zago chamou acertadamente de “integração & desintegração”. Uma superabundância de imagens, repetidas, sobrepostas ou justapostas, acaba por dissipar qualquer parâmetro que possa se prestar a definições, por isso, o estilhaçamento da cultura urbana é contínuo, e reaparece no *Corações de hot-dog* sob um prisma único. Assim, poderíamos dizer que este “estilhaçamento da cultura urbana”, ou seja, sua crítica, que põe em questão a vida erótica dos garotos, se dá também em *Coxas* (1975) e em *20 poemas com brócoli* (1981) que formariam, junto de *Corações de hot-dog*, uma tríade explicitamente erótica dentro da obra de Piva.

O acesso a este livro, deixado inédito, assim como todo o trabalho poético encontrado em seus rascunhos, deve ser tratado primeiramente

como uma prova de que a “Verdadeira Vida” que Piva tanto propunha está colocada deliberadamente em tudo que escreveu, e é somente através de seus escritos que podemos acessar uma vida que resta. Ainda que seja possível encontrar em seus rastros, uma tentativa de intervenção para a felicidade ampla e irrestrita seja no aspecto sexual ou na convivência profunda com a natureza, o que lemos se trata acima de tudo de poesia e como qualquer poema que encontra ressonância em seu leitor, é a palavra poética que fica; são as imagens poéticas que ficam e fixam o lugar da poesia de Piva no cenário poético brasileiro.

BIBLIOGRAFIA GERAL

ACHCAR, Francisco. *Lírica e lugar-comum: alguns temas de Horácio e sua presença em português*. São Paulo: Editora da USP, 1994.

AGAMBEN, Giorgio. *A linguagem e a morte: um seminário sobre o lugar da negatividade*. Trad. Henrique Burigo. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2000.

_____. *Infância e história: destruição da experiência e origem da história*. Trad. Henrique Burigo. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2005.

_____. O fim do poema. Revista **Cacto**, Curitiba, n.1, agosto de 2002.

_____. *Profanações*. Trad. Selvino J. Assmann. São Paulo: Boitempo, 2007.

ALEXANDRIAN, Sarane. *O surrealismo*. Trad. Adelaide Penha e Costa. São Paulo: Verbo, Ed. da Universidade de São Paulo, 1976.

ALIGHIERI, Dante. *A Divina Comédia*. Trad. Italo Eugenio Mauro. São Paulo: Editora 34, 2009.

ANDRADE, Carlos Drummond. *Poesia completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2003.

Anos 70: trajetórias. São Paulo: Iluminuras: Itaú Cultural, 2006.

ANTELO, Raul. “Arquivo: morte e linguagem”. Palestra apresentada na Universidade do Estado do Rio de Janeiro, em 29 de novembro de 2005 [online].

ARISTÓTELES. *A Poética Clássica*: Aristóteles, Horácio, Longino. Trad. Jaime Bruna. São Paulo: Cultrix, 2005.

ARTAUD, Antonin. *Los Tarahumara*. Trad. Carlos Manzano. Barcelona: Barral Editores, 1977.

ÁVILA, Teresa de. *Escritos de Santa Tereza d'Ávila*. Trad. Adail Ubirajara Sobral et. al. São Paulo: Loyola, 2002.

AZOUQUE. *Equinócio* 96. São Paulo: Azougue/Solstício, n. 2, junho, 1996.

BANDEIRA, Manuel. *Estrela da vida inteira*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1966.

BARBOSA, Davi Pessoa Carneiro. **A escritura ambivalente**: Elsa Morante - Macedônio Fernández. 2013. 243 p. Tese (Doutorado) - Universidade Federal de Santa Catarina, Centro de Comunicação e Expressão, Programa de Pós-Graduação em Literatura, Florianópolis, 2013.

BARTHES, Roland. *O rumor da língua*. Trad. Mario Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

BASTOS, Laíse Ribas. **Mas é limpinha**: uma poética para Francisco Alvim. 2014. 245 p. Tese (Doutorado) - Universidade Federal de Santa Catarina, Centro de Comunicação e Expressão, Programa de Pós-Graduação em Literatura, Florianópolis, 2014.

BATAILLE, Georges. *El aleluia y otros textos*. Trad. Fernando Savater. Madrid: Alianza Editorial, 1988, p. 94.

_____. *El erotismo*. Trad. Antoni Vicens; Marie Paule Sarazin. Buenos Aires: Tusquets Editores, 2009.

_____. *História do olho*. Trad. Eliane Robert Moraes. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.

_____. *História do Olho seguido de Madame Edwarda e O morto*. Trad. Glória Correia Ramos. São Paulo: Escrita, 1981.

_____. *La conjuración sagrada: ensayos 1929 – 1939*. Trad. Silvio Mattoni. Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora, 2008.

_____. *La felicidad, el erotismo y la literatura: ensayos 1944 – 1961*. Trad. Silvio Mattoni. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2008.

_____. *La experiencia interior*. Trad. Fernando Savater. Madrid: Taurus Ediciones, 1986.

_____. *O ânus solar*. Trad. Aníbal Fernandes. Lisboa: Hiena Editora, 1985.

_____. *O erotismo*. Trad. Fernando Scheibe. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2013.

BAUDELAIRE, Charles. *As flores do mal*. Trad. Ivan Junqueira. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2006.

_____. *Pequenos poemas em prosa*. Trad. Gilson Maurity Santos. Rio de Janeiro: Record, 2006.

BENJAMIN, Walter. *Documentos de cultura, documentos de barbárie: escritos escolhidos*. Trad. Celeste M. H. Ribeiro de Sousa et al. São Paulo: Cultrix, 1986.

_____. *Escritos sobre mito e linguagem (1915-1921)*. Trad. Susana Kampff Lages e Ernani Chaves. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2013.

_____. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história cultural*. Trad. Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994.

BENVENISTE, Émile. *Problemas de linguística geral*. Trad. Maria da Glória Novak & Luiza Neri. São Paulo: Ed. Nacional, Ed. da Universidade de São Paulo, 1976.

BUENO, Wilson. *Jardim Zoológico*. São Paulo: Iluminuras, 1999.

BLANCHOT, Maurice. *A parte do fogo*. Trad. Ana Maria Scherer. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.

_____. *El dialogo inconcluso*. Trad. Pierre de Place. Caracas: Monte Avila Editores, 1993.

_____. *O espaço literário*. Trad. Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Rocco, 1987.

BLAKE, William. *O casamento do céu e do inferno & outros escritos*. Trad. Alberto Marsicano. Porto Alegre: L&PM, 2011.

BLONSKI, Míriam Stella. Saci, de Monteiro Lobato: um mito nacionalista. **Revista Letras** UFMG. Belo Horizonte, v. 8, p. 163-171, dez. 2004 [online].

BODEI, Remo. *As lógicas do delírio: razão, afeto, loucura*. Trad. Letizia Zini Antunes. Bauru, SP: EDUSC, 2003.

BORGES, Jorge Luis. *O livro dos seres imaginários*. Trad. Heloisa Jahn. São Paulo: Companhia das letras, 2007

BOSI, Alfredo. *O ser e o tempo da poesia*. São Paulo: Cultrix, Ed. da Universidade de São Paulo, 1977.

BRETON, André. *Manifestos do Surrealismo*. Trad. Sergio Pachá. Rio de Janeiro: Nau Editora, 2001.

_____. *Nadja*. Trad. Ivo Barroso. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

BURKE, Edmund. *De lo sublime y de lo bello*. Madrid: Alinaza Etitorial, 2005.

BURROUGHS, William S. *Almoço nu*. Trad. Mauro Sá Rêgo Costa et. al. São Paulo: Brasiliense, 1984.

CANDIDO, Antonio. *O estudo analítico do poema*. São Paulo: Humanitas, 1996.

CAPARICA, Débora. *Linha de esquerda: Exu e Pomba-Gira* [online].

CAPRONI, Giorgio. *La scatola nera*. Milano: Garzanti, 1996.

CASTRO, Eduardo Viveiros de. *A inconstância da alma selvagem*. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

CHEVALIER, Jean. *Diccionario de los símbolos*. Barcelona: Editorial Herder, 1986.

COHN, Sergio (org.). *Roberto Piva - encontros*. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2007.

COLLOT, Michel. O sujeito lírico fora de si. **Terceira Margem**: Revista do Programa de Pós-Graduação em Ciência da Literatura - UFRJ, Rio de Janeiro, ano IX, n. 11, pp. 165-177, 2004. Trad. Alberto Pucheu.

CULLER, Jonathan. *Teoria Literária: uma introdução*. Trad. Sandra Vasconcelos. São Paulo: Beca Produções Culturais, 1999.

CURTIUS, Ernest Robert. *Literatura europeia e Idade Média latina*. Trad. Teodoro Cabral. Rio de Janeiro: Instituto Nacional do Livro, 1957.

DALI, Salvador. *Sim ou a paranoia*. Trad. Denise Vreuls. São Cristóvão - RJ: Editora Artenova, 1974.

DAMIÃO, Carla Milani. Pequena incursão sobre imagens femininas nos escritos benjaminianos. **Artefilosofia**, Ouro Preto, n. 4, p. 54-60, jan. 2008.

DANTAS, Eduardo. Negros, mulheres, homossexuais e índios nos debates da USP: Felicidade também deve ser ampla e irrestrita. **Lampião da esquina**, Rio de Janeiro, ano I, n. 10, março de 1979.

D'ELIA, Renata & HUNGRIA, Camila. *Os dentes da memória*: Piva, Willer, Franceschi, Bicelli e uma trajetória paulista de poesia. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2011.

DELEUZE, Gilles. *Lógica do Sentido*. Trad. Luiz Roberto Salinas Fortes. São Paulo: Perspectiva, 1974.

_____. *La literatura y la vida*. Trad. Silvio Mattoni. Córdoba: Alción Editora, 2006.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Felix. *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia 2*. Trad. Ana Lucia de Oliveira e Lucia Cláudia Leão. São Paulo: Ed. 34, 1995.

DERRIDA, Jacques. *Mal de arquivo: uma impressão freudiana*. Trad. Cláudia de Moraes Rego. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2001.

_____. Che cos'è la poesia? **Inimigo Rumor**, Rio de Janeiro, v. 10, pp.113-116, maio 2011. Trad. Marcos Siscar e Tatiana Rios.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Sobrevivência dos vaga-lumes*. Trad. Vera Casa Nova et. al. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011.

_____. *Ante el tiempo*. Trad. Oscar Antonio Oviedo Funes. Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora, 2008.

D'ONOFRIO, Salvatore. *Os motivos da sátira romana*. Marília: Alfa, 1968.

DUARTE, Bruno C. (org.). *Lógica Poética: Friedrich Hölderlin*. Lisboa: Edições Vendaval, 2011.

ELIADE, Mircea. *O xamanismo e as técnicas arcaicas do êxtase*. Trad. Beatriz Perrone-Moisés et. al. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

_____. *Mefistófeles y el Androgino*. Edición en castellano 2001 by Editorial Kairós. Barcelona: Kairós, 2008.

FERNANDES, Cássio da Silva. Aby Warburg entre a arte florentina do retrato e um retrato de Florença na época de Lorenzo de Medici. **História: Questões & Debates**, Curitiba, n. 41, p. 131-165, 2004. Editora UFPR [online].

FERNANDES, Florestan. *A organização social dos Tupinambá*. São Paulo: Editora UnB, 1989.

FERREIRA, Pedro Peixoto. **Música Eletrônica e Xamanismo**: técnicas contemporâneas do êxtase. 483 f. Tese (Doutorado) - Programa de Pós-graduação em Ciências Sociais, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2006.

_____. O xamanismo e as técnicas arcaicas do êxtase: Eliade revisitado, 2003 [online].

FERRONI, Giulio et. al. (org). *Storia e testi della letteratura italiana: il mondo umanistico e signorile (1380 – 1494)*. Milano: Mondadori Università, 2014.

FOUCAULT, Michel. *Ditos & Escritos III: Estética: Literatura e pintura, música e cinema*. Trad. Inês Autran Dourado Barbosa. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2009.

_____. *Ditos & Escritos V: Ética, sexualidade, política*. Trad. Inês Autran Dourado Barbosa. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2004.

_____. *História da sexualidade: a vontade de saber*. Trad. Maria Thereza da Costa Albuquerque et. al. Rio de Janeiro: Edições Graal, 2012.

_____. *História da sexualidade: o cuidado de si*. Trad. Maria Thereza da Costa Albuquerque et. al. Rio de Janeiro: Edições Graal, 2009.

FREITAS Jr, Osmar. Sete Dedos, Meneghetti e Homem do Saco, nomes que faziam as crianças ficarem arrepiadas de medo. **Revista Brasileiros**, 23 de maio, 2013 [online].

GHIZZI NETO, Joacy. **Cartas de Paulo Leminski**: sinais de vida. 120 p. Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal de Santa Catarina, Centro de Comunicação e Expressão, Prorama de Pós-graduação em Literatura, Florianópolis, 2014.

GINSBERG, Allen. *Collected poems 1947 – 1997*. New York: Harper Collins, 2006.

_____. *Uivo, Kaddish e outros poemas*. Trad. Claudio Willer. Porto Alegre: L&PM, 1999.

GINZBURG, Carlo. *Mitos, emblemas, sinais: morfologia e história*. Trad. Federico Carotti. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

GIRONS, Baldine Saint. *Lo sublime*. Trad. Juan Antonio Méndez. Madrid: A. Machado Libros, S. A., 2008.

HANSEN, João Adolfo. Positivo/Natural:sátira barroca e anatomia política. **Estudos Avançados**, São Paulo, no.6, vol.3, pp. 64-88, maio/agosto, 1989.

HILST, Hilda. *Do desejo*. São Paulo: Globo, 2004.

_____. *Com os meus olhos de cão e outras novelas*. São Paulo: Brasiliense, 1986.

HÖLDERLIN, Friedrich. *Canto do destino e outros Cantos*. Trad. Antonio Medina Rodrigues. São Paulo: Iluminuras, 1994.

_____. *Poesía Completa: edición bilíngue*. Trad. Federico Gorbea. Barcelona: Ediciones 29, 1995.

HONESKO, Vinícius Nicastro. Saló e Petróleo: agir apesar de tudo: Como pode o intelectual intervir no mundo? **Cult**, São Paulo, ano17, n. 196, p.27-29, nov. 2014.

HOUAISS, Antônio; VILLAR, Mauro de Salles. *Grande dicionário Houaiss da língua portuguesa*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2008.

HUGO, Victor. *Do Grotesco e do Sublime*. Trad. Célia Berrettini. São Paulo: perspectiva, 2004.

HUIZINGA, Johan. *Homo Ludens*. Trad. João Paulo Monteiro. São Paulo: Perspectiva, 2000.

KAC, Eduardo. O Movimento de Arte Pornô: A aventura de uma vanguarda nos anos 80. **Ars** (São Paulo), São Paulo, v. 22, n. 11, p.30-51, ago. 2013 [online].

_____. 24. Rio de Janeiro: Gang Edições, 1981.

KAFKA, Franz. *O processo*. Trad. Marcelo Backes. Porto Alegre: L&PM, 2010.

KEROUAC, Jack. *On the Road*: pé na estrada. Trad. Eduardo Bueno. Porto Alegre: L&PM, 2004.

KURY, Mario da Gama. *Dicionário de Mitologia grega e Romana*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2008.

LEIRIS, Michel. *Espelho da tauromaquia*. Trad. Samuel Titan Jr. São Paulo: Cosac & Naify, 2001.

LÉONHARD, Rudolf; ROVINI, Robert (org.). *Poètes d'aujourd'hui*: Hölderlin. Pierre Seghers Éditeur, 1953.

LÖWY, Michael. *A estrela da manhã*: surrealismo e marxismo. Trad. Eliana Aguiar. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002.

MAN, Paul de. Autobiografia como Des-figuração. **Sopro**, Florianópolis: Cultura e Barbárie, n. 71, maio de 2012 [online].

MANICA, Raffaele; PIERANGELI, Fabio. *Pasolini, invettiva e azzurro*: due letture di Teorema. Roma: Nuova Cultura, 2006.

MARTINS, Floriano. *O começo da busca*: O Surrealismo na poesia da América Latina. São Paulo: Escrituras Editora, 2001.

MATOS, Gregório de. *Obra poética*, vol II. Rio de Janeiro: Record, 1990.

MATTOSO, Glauco. *Línguas na papa*: uma salada dos mais insípidos aos mais picantes. São Paulo: Pindaíba, 1982.

_____. *Memórias de um pueteiro*: as melhores gozações de Glauco Mattoso. Rio de Janeiro: Edições Trote, 1982.

_____. O poeta das coxas. **Lampião da esquina**, Rio de Janeiro, ano I, n. 16, setembro de 1979.

MAUSS, Marcel & HUBERT, Henri. *Sobre o sacrifício*. Trad. Paulo Neves. São Paulo: Cosac Naify, 2005.

MELO NETO, João Cabral. *Obra completa*: volume único. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994.

MOISÉS, Massaud. *Dicionário de termos literários*. São Paulo: Cultrix, 1999.

MORA, Carlos de Miguel. Os três castigos de Priapo: o sexo como arma no Corpus Priapeorum. Universidade de Aveiro [online].

MORAES, Eliane Robert. *O corpo impossível*: a decomposição da figura humana: de Lautréamont a Bataille. São Paulo: Iluminuras, 2010.

_____. Topografia do Risco: O erotismo literário no Brasil contemporâneo. **Cadernos Pagu**, Campinas, v. 31, n. 8, p.399-418, jul. 2008.

MOTTA, Valdo. *Bundo & outros poemas*. Campinas –SP: Editora da Unicamp, 1996.

NANCY, Jean-Luc. Les Iris. Yale French Studies, n. 81, pp. 46-63, 1992. **Yale University Press**.

NANCY, Jean-Luc. *Corpus*. Trad. Tomás Maia. Lisboa: Passagens, 2000.

NAZÁRIO, Luiz. Cinema Gay. **Cult**, São Paulo ano VI n. 66, fevereiro de 2003.

NERUDA, Pablo. *20 poemas de amor e uma canção desesperada*. Trad. Domingos Carvalho da Silva. Rio de Janeiro: José Olympio Editora, 1986.

NIETZSCHE, Friedrich. *A gaia ciência*. Trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

_____. *Além do bem e do mal: prelúdio a uma filosofia do futuro*. Trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

_____. *Assim falava Zaratustra: um livro para todos e para ninguém*. Trad. Mario Ferreira dos Santos. Petrópolis, RJ: Vozes, 2011.

_____. *Crepúsculo dos ídolos, ou, como se filosofa com o martelo*. Trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

_____. *Genealogia da moral: uma polêmica*. Trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das letras, 2009.

_____. *O nascimento da tragédia ou helenismo e pessimismo*. Trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

NIN, Anaïs. *O diário de Anaïs Nin*. Vol. I. Trad. Maria Dulce Esteves Reis. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1983.

NOVAES, Adauto (org). *Os sentidos da Paixão*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

OLIVA NETO, João Angelo. *Falo no Jardim*: priapéia grega, priapéia latina. Cotia-SP. Ateliê Editorial; Campinas-SP; Editora da Unicamp, 2006.

PAES, José Paulo. *Poesia erótica em tradução*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

PASOLINI, Pier Paolo. *Caos – Crônicas políticas*. Trad. Carlos Nelson Coutinho. São Paulo: Brasiliense, 1982.

_____. Il vuoto del potere in Italia: L'articolo delle lucciole/O vazio do poder na Itália [o artigo dos vaga-lumes]. (n.t.) Revista Literária em Tradução, Florianópolis, ano 3, n. 4, p.104-117, mar. 2012. Trad. Davi Pessoa Carneiro.

_____. *Trasumar e Organizzar*. Milano: Garzanti, 2002.

_____. *Il Caos*. Roma: Editori Riuniti, 1981.

PAZ, Octavio. *O Arco e a Lira*. Trad. Ari Roitman e Paulina Wacht. São Paulo: Cosac & Naify, 2012.

PERLONGHER, Néstor. Antropologia do êxtase. **Ecopolítica**. Revistas PUC, São Paulo, n. 4, p. 176, 2012 [online].

_____. *O negócio do michê*: a prostituição viril em São Paulo. São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo, 2008.

PESSOA, Fernando. *Poesia de Álvaro de Campos*. Belo Horizonte: Editora Itatiaia, 2005.

PINTO, Manuel da Costa. Sexualidades pós-modernas. **Cult**, São Paulo, ano VI, n. 66, fevereiro de 2003.

PLATÃO. *Diálogos: Mênon, Banquete, Fedro*. Trad. Jorge Paleikat. Rio de Janeiro: Ediouro, sd.

REVERDY, Pierre. *Poemas/Poemes* (edição bilíngue). Trad. Marie-Hélène Catherine Torres e Renato Tapado. Florianópolis: Hyphos Edições, 1993.

RIMBAUD, Arthur. Carta a Paul Demeny. Trad. Marcelo Jacques de Moraes. **Alea**. Estudos Neolatinos, Rio de Janeiro, vol. 8, n. 1, jan./jun. 2006 [online].

SADÉ, M. *A filosofia na alcova, ou, os preceptores imorais*. Trad. Contador Borjes. São Paulo: Iluminuras, 2008.

SANTIAGO, Silviano. *Viagem ao México*. Rio de Janeiro: Rocco, 1995.

SARDUY, Severo. *Escrito sobre um corpo*. Trad. Ligia Chiappini Moraes Leite et. al. São Paulo: Perspectiva, 1979.

SIMON, Iumna Maria. Considerações sobre a poesia brasileira em fim de século. **Revista Novos Estudos Cebrap**, São Paulo n. 55, p. 27-36, nov. 1999.

SISCAR, Marcos. A cisma da poesia brasileira. **Sibila**, São Paulo, ano 5, n.8-9, p. 41-60, 2005. Ateliê.

SOUZA, Eneida Maria. A Biografia, um bem de arquivo. **Alea**. Estudos Neolatinos. Rio de Janeiro, vol. 10, n.1– jan/jun. 2008 [online].

SPINELLI, Kelly Cristina. Febem na contramão do Estatuto da Criança e do Adolescente. **Revista Adusp**, São Paulo, pp. 20-28, set. 2006 [online].

SPITZER, Leo. *Três poemas sobre o êxtase*. Trad. Samuel Titan Jr. et al. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.

TELES, Gilberto Mendonça. *Vanguarda europeia e modernismo brasileiro*. Petrópolis: Vozes, 1976.

TONON, Elisa Helena. **Vida, coisa para ser dita**: envio, metamorfose e (auto)biografia em Paulo Leminski. 189 p. Tese (Doutorado) – Universidade Federal de Santa Catarina, Centro de Comunicação e Expressão, Programa de Pós-Graduação em Literatura, Florianópolis, 2014.

VALLADO, Armando. Iemanjá, a mãe poderosa. *Le Monde diplomatique* Brasil, fev. 2010 [online].

VALÉRY, Paul. *Oeuvres*. Paris: Gallimard, 1960.

VICO, Giambattista. *Princípios de uma ciência nova*: acerca da natureza comum das nações. Trad. Antonio Lazaro de Almeida Prado. São Paulo: Abril Cultural, 1974.

VIRGÍLIO. *Bucólicas*. Trad. e notas de Péricles Eugênio da Silva Ramos. São Paulo: Melhoramentos, 1982.

VULLIAMY, Ed. Quem realmente matou Pier Paolo Pasolini. **Folha de São Paulo**. São Paulo, 28 ago. 2014. Ilustríssima [online].

De Roberto Piva (ordem cronológica)

Paranoia. São Paulo: Massao Ohno, 1963 & São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2000.

Piazzas. São Paulo: Massao Ohno, 1964 & São Paulo: Kairós, 1980.

Abra os olhos e diga Ah! São Paulo: Massao Ohno, 1975.

Coxas. São Paulo: Feira da Poesia, 1979.

20 poemas com brócoli. São Paulo: Massao Ohno, 1981.

Quizumba. São Paulo: Global, 1983.

Antologia poética. Porto Alegre: L&PM, 1985.

Ciclones. São Paulo: Nankin, 1997.

Um estrangeiro na legião, Obras reunidas volume I. São Paulo: Globo, 2005.

Mala na mão e asas pretas, Obras reunidas volume II. São Paulo: Globo, 2006.

Estranhos sinais de Saturno, Obras reunidas volume III. São Paulo: Globo, 2008.

Arquivo institucional – IMS-Rio (ordenado em séries)

Cadernos

Caderno de criação. Incipit: “A flor azul [...]”; Excipit: “[...] sítio 496 1480.” Arquivo Roberto Piva: IMS-Rio, 1993 – 1994.

Caderno de criação. Incipit: “A máfia de branco [...]”; Excipit: “[...] P.S. É deslumbrante”. Arquivo Roberto Piva: IMS-Rio, 1980 – 1990.

Caderno de criação. Incipit: “Je suis le vent [...]”; Excipit: “[...] da poesia – orgia”. Arquivo Roberto Piva: IMS-Rio, s. d.

Caderno de criação. Incipit: “Trip Vortex 102(...)”; Excipit: “[...] Loro 5,30H sai.” Arquivo Roberto Piva: IMS-Rio, 1982.

Caderno de notas. Incipit: “Diários, poesias, entrevistas [...]”; Excipit: “[...] jejum da prosperidade”. Arquivo Roberto Piva: IMS-Rio, 1980 – 1987.

Caderno de memórias. Incipit: “Meu nome é Roberto [...]”; Excipit: “[...] marche sobre um abismo”. Arquivo Roberto Piva: IMS-Rio, s. d.

Notas de criação. Caderno “Fanzine”. Arquivo Roberto Piva: IMS-Rio, 1989 – 1993.

Manuscritos

A propósito de Pasolini. Manuscrito/Datiloscrito. Arquivo Roberto Piva: IMS-Rio, março de 1987.

Artaud & os Tarahumaras. Manuscrito. Arquivo Roberto Piva: IMS-Rio, sd.

Carne de Deus Carne do mundo Carne da linguagem. Datiloscrito. Arquivo Roberto Piva: IMS-Rio, 1989.

Cursos Órficos – projeto de seminário/curso. Manuscrito/Datiloscrito. Arquivo Roberto Piva: IMS-Rio, s.d.

Flash de Jazz Meia-Noite. Manuscrito. Arquivo Roberto Piva: IMS-Rio, 1986.

Jornada Xamânica I. Datiloscrito. Arquivo Roberto Piva: IMS-Rio, 1989.

Xamanismo e poesia. Manuscrito. Arquivo Roberto Piva: IMS-Rio, s.d.

Livros

Corações de hot-dog. Arquivo Roberto Piva: IMS-Rio, inédito.

Out-Door. Arquivo Roberto Piva: IMS-Rio, inédito.

Arquivo privado – São Paulo

Cadernos

Caderno A: *Neon*. Arquivo Privado. São Paulo, 1985.

Caderno B: *Cerra da desordem (Maranhão)*. Arquivo privado. São Paulo, s.d.

Caderno C: Incipit: “uma porta se [...]”; Excipit: “[...] transformada em bicho-preguiça”. Arquivo privado. São Paulo, s.d.

Caderno D: Incipit: “Rumo a Cambuci [...]”; Excipit: “[...] aparelhada para isso”. Arquivo privado. São Paulo, 1980.

Caderno E: Incipit: “Barbara Wand [...]”, Excipit: “[...] procura do relâmpago”. Arquivo privado. São Paulo, s.d.

Caderno F: (Manuscrito do *Piazzas*) Incipit: “No pequeno jardim [...]”, Excipit: “[...] um profeta peristáltico”. Arquivo privado. São Paulo, s. d.

Caderno G: *Tarde no meio da boca*. Arquivo privado. São Paulo, s. d.

Caderno H: *São Paulo: Flôr & memória*. Arquivo privado. São Paulo, 1984 – 1986.

Manuscritos

A propósito de Pasolini. Datiloscrito. Arquivo privado. São Paulo, março de 1987.

Meus alunos. Manuscrito. Arquivo privado. São Paulo, 1979.

Os jovens infelizes – Ed. Brasiliense Pasolini – Dioniso: Paixão & Morte. Manuscrito. Arquivo privado. São Paulo, s.d.

Proposta – projeto de curso. Manuscrito. Arquivo privado. São Paulo, s.d.

Quando a insanidade é uma benção: Poesia & xamanismo. Manuscrito. Arquivo privado. São Paulo, s.d.

Entrevistas (ordem cronológica)

Essencialmente poeta. **Cerdos y Peses**, Argentina, maio de 1987. Entrevista concedida a Paulo Mohykovski. Disponível em: <http://www.germinaliteratura.com.br/2011/pcruzadas_robertopiva_jun11.htm>

Ecologia da linguagem. **Cult**, São Paulo, maio de 2000. Entrevista concedida a Fabio Weintraub.

Roberto Piva no miolo do furacão. **Agulha revista de cultura**, Fortaleza/São Paulo, n. 53, set./out., 2006. Entrevista concedida a Floriano Martins. Disponível em: <<http://www.revista.agulha.nom.br/ag53piva.htm>>

Inventário – Roberto Piva. **Itaú Cultural** – Radio, São Paulo, out. 2007. Disponível em: <<http://novo.itaucultural.org.br/canal-radio/inventario-roberto-piva/>>

Uma balada com Roberto Piva. **TV Cronópios**, 15 nov. 2007. Entrevista concedida a Edson Cruz. Disponível em: <<http://cronopios.com.br/tvcronopios/conteudo.asp?id=31>>

COHN, Sergio (org.). *Roberto Piva - encontros*. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2007.

Roberto Piva na Interzona. **Interzona: sintetizador de cabeças**, São Paulo, abril, 2008. Disponível em:
<http://www.interzona.com.br/arquivos/roberto_piva.htm

Entrevista a Rádio **Jovem Pan** a propósito do lançamento do livro 20 poemas com brócoli. São Paulo, 30 nov. 2012. Disponível em:
<<https://www.youtube.com/watch?v=4HOD3dNCKK4>>

Entre Nietzsche e o catimbó. **Memorial da America Latina**, s.d. Entrevista concedida a Fabio Weintraub e Reynaldo Damazio com a participação de Antonio Fernando de Franceschi, Claudio Willer e Glauco Mattoso. Disponível em:
<<http://www.memorial.sp.gov.br/memorial/ContentBuilder.do?pagina=687>>

Sobre Roberto Piva

ARRIGUCCI JR., Davi. O mundo delirante (A poesia de Roberto Piva). In: PIVA, Roberto. *Estranhos sinais de Saturno*. São Paulo: Globo, 2008, pp. 196-203.

_____. O cavaleiro do mundo delirante. In: Piva, Roberto. *Paranoia*. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2009, pp. 8-29.

BONVICINO, Régis. O boêmio Roberto Piva não tem papas na língua. **Folha de São Paulo**, São Paulo, 2 jun. 1985. Primeiro Caderno, p. 86.

_____. Roberto Piva, entre o mito e o mérito. **Sibila** [online], 2 de abril de 2009.

COHN, Sergio (org.). *Roberto Piva*. Rio de Janeiro: Ed UERJ, 2012, Coleção Ciranda da Poesia.

LIMA, Luiz Costa. Paranóia crítica: Obra do escritor Roberto Piva, publicada em 1963 e agora reeditada, faz a alucinação se passar por poesia. **Folha de São Paulo**, São Paulo, p. 8, 17 jan. 2010. Caderno Mais! [online].

MOISÉS, Carlos Felipe. Vida experimental. In *O desconcerto do mundo: do renascimento ao surrealismo*. São Paulo: Escrituras, 2001.

MORAES, Eliane Robert. A cintilação da noite. In: PIVA, Roberto. *Mala na mão & asas pretas*. São Paulo: Globo, 2006.

PÉCORA, Alcir. Nota do organizador. In: PIVA, Roberto. *Estranhos sinais de Saturno*. São Paulo: Globo, 2008.

STERZI, Eduardo. Poética de Roberto Piva põe a nu a grandeza da vida experimental. **Folha de São Paulo**, São Paulo, 29 set. 2005. Ilustrada, p. 2.

TREVISAN, João Silvério. A arte de transgredir (uma introdução a Roberto Piva). **Agulha revista de cultura** [online], Fortaleza/São Paulo, n. 38, abril de 2004.

WILLER, Claudio. Uma introdução à leitura de Roberto Piva. In: PIVA, Roberto. *Um estrangeiro da legião*. São Paulo: Globo, 2005, pp. 144-183.

Participação em antologias (ordem cronológica)

OHNO, Massao (org.). *Antologia dos Novíssimos*. São Paulo: Massao Ohno Editora, 1961.

SIMON, Iumna Maria; WALDMAN, Berta. (org.). *Remate de Males*, Campinas, UNICAMP, n. 2, 1981. Rebate de Pares.

MEDINA, Cremilda de Araújo (org.). *A posse da terra*. Escritor brasileiro hoje. Lisboa/São Paulo: Imprensa Nacional – Casa da Moeda/ Secretaria de Estado da cultura, 1985.

RODRIGUES, Claufe; WILLER, Claudio (org.). *Ponde poética Rio – São Paulo*. Rio de Janeiro: 7 letras, 1995.

FARIA, Álvaro Alves de; MOISÉS, Carlos Felipe (org.). *Antologia poética da Geração 60*. Dão Paulo: Nankin, 2000.

FARIA, Álvaro Alves de (org.). *Brasil 2000 – Antologia de Poesia contemporânea brasileira*. Coimbra: Alma Azul/ Instituto Português do livro e das Bibliotecas, 2000.

Ministério de minas e Energia/Ministério da Educação. *Brasil 500 pássaros*. Brasília: Editora Eletronorte, 2000.

DAMAZIO, Reynaldo (org.). *Poetas na biblioteca*. São Paulo: Fundação memorial da America Latina, 2001.

HOLLANDA, Heloisa Buarque de (org.). *26 poetas hoje*. Rio de Janeiro. Aeroplano Editora, 2001.

MAIA, Alexandra; RODRIGUES, Claufe (org.). *100 anos de poesia*. Um panorama da poesia brasileira do séc XX (vol. II). Rio de Janeiro: O Verso Edições, 2001.

MARTINS, Floriano (org.). *O começo da busca – O surrealismo na poesia da América Latina*. São Paulo: Escrituras, 2001.

MORICONI, Ítalo (org.). *Os cem melhores poemas brasileiros do século*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.

NAVAS, Adolfo Montejó (org.). *Correspondência Celeste*. Nueva Poesía Brasileña (1960 – 2000). Madrid: Ardora, 2001.

PINTO, José Nêumanne (org.). *Os cem melhores poetas brasileiros do século*. São Paulo: geração Editorial, 2001.

COHN, Sergio (org.). *Azougue 10 anos*. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2004.

GUEDES, Luiz Roberto (org.) *Paixão por São Paulo – Antologia poética paulistana*. São Paulo: Editora Terceiro Nome, 2004.

HOLLANDA, Heloisa Buarque de (org.). *Puentes/Pontes: poesia argentina y brasileña contemporanea*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2007.

CRESCO, Regina; MATA, Rodolfo (org.). *Alguna poesia brasileña – Antologia (1963 – 2007)*. México D. F.: Universidad Nacional Autónoma de México, 2009.

COHN, Sergio (org.). *Poesia.br:1960*. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2012.

Artigos em jornais, periódicos e orelhas de livro (ordem cronológica)

“O coração absoluto em canteiros & navalhas”. **Escrita**: Revista mensal de literatura, São Paulo, n. 11: Vertente, 1976.

“A Piedade”. **Almanaque**: Cadernos de literatura e Ensaio, São Paulo, n. 6. 1978.

“Relatório para ninguém fingir que esqueceu”. **Singular e plural**, São Paulo, n. 1: Global, dez. 1978.

“Anjo articulado”, “Poema do caos eterno”, “Pornosamba para o Marquês de Sade”. **Versus**, n. 19, mar./abril, 1978.

“O Mississipi no Amazonas”. **Versus**, n. 20, abril/maio, 1978.

“As desgraças do moneyteísmo”. **Versus**, n. 21, mai./jun. 1978. Meditações de emergência.

“Mortikultura”. **Versus**, n. 22, jun./jul. 1978. Meditações de emergência.

“Anticomunismo não enche barriga”. **Versus**, n. 23, jul./ago. 1978. Meditações de emergência.

“Ano XV do capitalismo selvagem”. **Singular e plural**, São Paulo, n.2: Global, jan. 1979.

“a vida é suja meu garoto”. **Singular e plural**, São Paulo, n. 3: Global, fev. 1979.

“O jogo gratuito da poesia”. **Folha de São Paulo**, São Paulo, 29 fev. 1982. Folhetim.

“Manifesto utópico-ecológico em defesa da poesia e do delírio”. **Boletim Pensamento Ecológico**, São Paulo, n. 18, out. 1983.

“Eu Roberto Piva animal de rapina”. **Escrita**: Revista Mensal de Literatura, São Paulo, n. 33: Vertente, 1983.

“El erotismo dara el Golpe de Estado”. **Cerdos & Peces**. Buenos Aires: Enrique Symns, jan. 1987.

“Fragmentos Anárquicos”. **Artes**, São Paulo, n. 63, abril/jun. 1987.

“Animales miserables”. **Cerdos & Peces**, Buenos Aires: Enrique Syms, n. 19, out. 1989.

“Sindicato da natureza” (crônicas). **Chiclete com banana**, São Paulo, n. 8 a 21: Circo Editorial, abril a dez. 1989.

“Manifesto do partido surrealista-natural”. **Chiclete com banana**, São Paulo, n. 24: Circo Editorial, dez. 1990.

Texto de orelha para STAAL, Ana Helena Camargo de (org.). *Zé Celso Martinez Corrêa. Primeiro Ato: Cadernos, depoimentos, entrevistas (1958-1974)*. São Paulo: Editora 34, 1998.

“Consultei o carcará caolho (...)”, “Ísis pátria de Novalis (...)”. **Medusa**, n. 3. fev./mar., 1999.

“Os assassinos fazem hora extra”. Texto de orelha para MATTOSO, Glauco. *Geléia de Rococó. Sonetos barrocos*. São Paulo: Ciência do Acidente, 1999.

“Quatro poemas inéditos”, “Entrevista a Fábio Weintraub”. **Cult**, São Paulo, n. 34: Lemos Editorial e Gráficos, 2000.

“Visão de São Paulo à noite”, “O gavião caburé no olho do caos sangrento”, “Manifesto da selva mais próxima”, “o mistério lunar da menina (...)”, “Chianti tenuta di Marsano”, “Ritual dos 4 ventos e dos 4 gaviões”. **Coyote**, Londrina, n. 9. Secretaria da Cultura, outono de 2004.

Documentários (ordem cronológica)

Antes que eu me esqueça. Média-metragem em super-8. 36 min. Direção: Jairo Ferreira. Produção independente, 1977.

Heróis da decadência. 35 min. Direção: Tadeu Jungle, Walter Silveira. Grande Prêmio do Festival Videobrasil. Produtora: TVDO, 1987.

Uma outra cidade (São Paulo revisitada por Rodrigo de Haro, Antonio Fernando de Franceschi, Claudio Willer, Jorge Mautner e Roberto Piva). 58 min. Direção: Ugo Giorgetti. Produção: SP Firms de São Paulo / TV Cultura, 2000.

Assombração Urbana. 55 min. Serie Brasil Imaginário / I DOC TV. Direção: Valesca Canabarro Dios/ SP Filmes de São Paulo/ TV Cultura, 2004.

Exposições

“Exposição de poemas”. Exposição de poemas dos poetas chamados Novíssimos, publicados na antologia de Massao Ohno. (Alcir Castello Branco, Carlos Felipe Moisés, Celso Paulini, Claudio Willer, Clovis Beznos, Decio Bar, Eduardo Alves da Costa, Francisco de Matheus, Guilherme de Faria, Istvan Jancsó, João Ricardo Penteado, Leonardo Korsoj, Lindolf Bell, Osmar Pisani, Paulo Del Grecco, Pericles Luiz Medeiros Prado, Roberto Piva, Rodrigo de Haro e Thomaz Souto Corrêa.). São Paulo: Centro Dom Vital, 5 de maio, Galeria Califórnia 6 de maio, Saguão da Biblioteca Municipal, 04 de junho 1962.

Transcendência: Caixas do ser (Arthur Bispo do Rosário, Carlos Pertuis, Carlos Eduardo Uchoa, David Drew Zingg, Fernando Campana, Humberto Campanha, Nazareth Pacheco, Roberto Piva, Teresa Berlinck e Wesley Duke Lee). São Paulo: Casa das Rosas/Secretaria de Estado da Cultura, set./out. 1999.

São Paulo de Roberto Piva e Wesley Duke Lee. Poemas de Roberto Piva e fotografias de Wesley Duke Lee. São Paulo: Instituto Moreira Salles, abril, 2000.

Teses e dissertações (ordem cronológica)

NOYA, Thiago de Almeida. **Roberto Piva e a “periferia rebelde”** na poesia paulista dos anos 60. 102 f. Dissertação (Mestrado) – Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Centro de Educação e Humanidades, Programa de Pós-Graduação em Letras, Rio de Janeiro, 2004.

PIMENTEL, Gláucia Costa de Castro. **Ataques e utopias: espaço e corpo** na obra de Roberto Piva. 270 f. Tese (Doutorado) – Universidade Federal de Santa Catarina, Centro de Comunicação e Expressão, Programa de Pós-Graduação em Literatura, Florianópolis, 2009.

VERONESE, Marcelo Antonio Milaré. **A intertextualidade na primeira poesia de Roberto Piva**. 252 f. Dissertação (Mestrado) – Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Estudos da Linguagem, Programa de Pós-Graduação em Teoria e História Literária, Campinas, 2009.

BERLANDA, Ibiela Bianca. **A Revista Azougue e o poeta Roberto Piva: o saque e a dádiva**. 142f. Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal de Santa Catarina, Centro de Comunicação e Expressão, Programa de Pós-Graduação em Literatura, Florianópolis, 2011.

PEREIRA, Felipe Ramos. **Erotismo e crueldade em Coxas – sex fiction & delírios de Roberto Piva**. 144f. Dissertação (Mestrado) – Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Estudos da Linguagem, Programa de Pós-Graduação em Teoria e História Literária, Campinas, 2015.

MATTOS, Ricardo Mendes. Roberto Piva: **Derivas políticas, devires eróticos & delírios místicos**. 250 f. Tese (Doutorado) – Universidade de São Paulo, Instituto de Psicologia, Programa de Pós-Graduação em Psicologia. Área de concentração: Psicologia Social e do Trabalho, São Paulo, 2015.